

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PAULO HENRIQUE C. SANDRINI

DAVID TOSCANA ENTRE McONDO E CRACK: DIÁLOGOS E  
DIVERGÊNCIAS COM A LITERATURA LATINO-AMERICANA  
DO SÉCULO XX

CURITIBA

2013

PAULO HENRIQUE DA CRUZ SANDRINI

DAVID TOSCANA ENTRE McONDO E CRACK: DIÁLOGOS E  
DIVERGÊNCIAS COM A LITERATURA LATINO-AMERICANA  
DO SÉCULO XX

Tese de Doutorado apresentada ao  
Curso de Pós-Graduação em Letras,  
Área de Concentração em Estudos  
Literários, Setor de Ciências Humanas  
Letras e Artes da Universidade Federal  
do Paraná, como requisito parcial à  
obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César  
Venturelli

CURITIBA

2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

## PARECER

Defesa de tese do doutorando PAULO HENRIQUE DA CRUZ SANDRINI para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo assinados PAULO VENTURELLI, LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO, MARIA CÉLIA MARTIRANI, RAQUEL ILLESCAS BUENO e MARCELO FRANZ argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a tese:

"DAVID TOSCANA ENTRE MCÔNDO E CRACK: DIÁLOGOS E DIVERGÊNCIAS COM A LITERATURA LATINO-AMERICANA DO SÉCULO XX"

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
PAULO VENTURELLI		Aprovado
LUIS G. BUENO DE CAMARGO		Aprovado
MARIA CÉLIA MARTIRANI		Aprovado
RAQUEL ILLESCAS BUENO		APROVADO
MARCELO FRANZ		Aprovado

Curitiba, 17 de junho de 2013 .

Prof.ª Dr.ª Teresa Cristina Wachowicz  
Coordenadora



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata sexcentésima quinta referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutor a que se submeteu o doutorando PAULO HENRIQUE DA CRUZ SANDRINI. No dia dezessete de junho de dois mil e treze, às quatorze horas, na sala 1013, 10.<sup>o</sup> andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: PAULO VENTURELLI, Presidente, LUIS GONÇALES BUENO DE CAMARGO, MARIA CÉLIA MARTIRANI, RAQUEL ILLESCAS BUENO e MARCELO FRANZ designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada: "DAVID TOSCANA ENTRE MCONDO E CRACK: DIÁLOGOS E DIVERGÊNCIAS COM A LITERATURA LATINO-AMERICANA DO SÉCULO XX", apresentada por PAULO HENRIQUE DA CRUZ SANDRINI. A sessão teve início com a apresentação oral do doutorando sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor PAULO VENTURELLI retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou APROVADO o candidato, que recebeu o título de **Doutor em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia dezessete de junho de dois mil e treze.

XX

Dr. Paulo Venturelli

Dr<sup>a</sup>. Maria Célia Martirani

Dr. Luis G. Bueno de Camargo

Dr.<sup>o</sup> Marcelo Franz

Dr. Raquel Illescas Bueno

Paulo Henrique da Cruz Sandrini

Catálogo na publicação  
Fernanda Emanóela Nogueira – CRB 9/1607  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Sandrini, Paulo Henrique da Cruz  
David Toscana entre McOndo e Crack : diálogos e divergências  
com a literatura Latino-americana do século XX / Paulo Henrique da  
Cruz Sandrini. – Curitiba, 2013.  
298 f.

Orientador: Profº. Drº. Paulo César Venturelli  
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras  
e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Literatura latino-americana – Século XX. 2. Toscana, David.  
3. McOndo. 4. Geração Crack. I. Título.

CDD 868.9921

*Dedico este trabalho aos meus pais, meu filho Gianluca  
e aos amigos de caminhada latino-americana,  
João Paulo Partala e Emerson Pereti, pelo companheirismo  
e as discussões sobre vários assuntos que aqui se apresentam.  
Ao meu orientador (sempre), Paulo Venturelli;  
e ao amigo de boa conversa literária André Knewitz.  
Especialmente à pessoa mais importante nestes anos de doutorado: Majda Bojic.*

“O tempo nunca morre... O círculo não é redondo.”

*Milcho Manchevski* (em “Antes da chuva”)

## RESUMO

Este estudo de doutorado tem por intuito a análise da literatura latino-americana do século XX, mais especificamente aquela surgida em meados da década de 1990. Tendo por autor central o mexicano David Toscana, este trabalho busca evidenciar as divergências estético-discursivas desse escritor com relação às correntes literárias McOndo e Crack, surgidas, respectivamente, no Chile e no México, e também os aspectos dialógicos de Toscana com relação às gerações anteriores, desde as vanguardas até o chamado Boom latino-americano, estabelecendo uma espécie de resgate ou recuperação de alguns ideais como o de independentização (termo buscado em Ángel Rama), o de originalidade e o de representatividade do homem, das sociedades e da cultura do subcontinente para o campo da produção ficcional. Interessam, neste espaço de debate, os modos de representação da América Latina nas narrativas desses escritores nascidos na década de 1960 (mcondistas, membros do Crack e David Toscana) e também os aspectos políticos, sociais, culturais, históricos e econômicos que formam o contexto em que se insere essa produção; além de analisar alguns limites e implicações gerados nessa fase (pós-ditaduras, início das políticas neoliberais e da força impetuosa da globalização) para a literatura da América Latina, bem como promover um retorno ao pensamento e ações político-estético-culturais de intelectuais e escritores que até a década de 1980 (até o posboom e a literatura de testemunho) representaram e colocaram a literatura da América Latina definitivamente no mapa-múndi. Com isso, poderemos chegar a uma melhor compreensão da produção de David Toscana, autor contemporâneo, mas que se mostra um real tributário dos grandes autores da chamada fase mágica da literatura latino-americana que, como sugere o crítico brasileiro Idelber Avelar, tem seu ocaso em 11 de setembro de 1973, com o golpe de Pinochet e a morte de Salvador Allende. Após a década de 1970, temos o ápice do posboom e da literatura de testemunho; nos anos 1990, período em que esta tese centrará sua força analítica, começam a surgir movimentos munidos de manifestos-bula com a intenção de estremecer o *establishment* da literatura do subcontinente; são McOndo e Crack. E entre esses, surge David Toscana, escritor dotado de uma voz singular a questionar não apenas os preceitos desses dois movimentos, mas também a produzir uma literatura de intensa busca temática e estética para distinguir-se dessas correntes predominantemente urbanas, internacionalizadas e globalizadas — representadas, sobretudo, pelo grupo chileno, liderado por Alberto Fuguet e Sergio Gómez, e pelo Grupo mexicano, que tem seus principais expoentes em Ignacio Padilla e Jorge Volpi.

Palavras-chave: David Toscana, McOndo, Geração Crack, Literatura latino-americana do século XX.



## RESUMEN

Este estudio de doctorado tiene por intuito el análisis de la literatura latinoamericana del siglo XX, más específicamente la que surgió en mediados de los años 1990. Teniendo por autor central el mejicano David Toscana, este trabajo busca evidenciar las divergencias estético-discursivas de ese escritor respecto a las corrientes literarias McOndo y Crack, surgidas, respectivamente, en el Chile y en el México, y también los aspectos dialógicos de Toscana con relación a las generaciones anteriores, desde las vanguardias hasta el llamado Boom latinoamericano, estableciendo un tipo de rescate o recuperación de algunos ideales como el de independetización (termino buscado en Ángel Rama), el de originalidad y el de representatividad del hombre, de las sociedades y de la cultura del subcontinente para el campo de la producción ficcional. Interesan, en este local de debate, los modos de representación de Latinoamérica en las narrativas de esos escritores nacidos en los años de 1960 (mcondistas, miembros del Crack y David Toscana) y también los aspectos políticos, sociales, culturales, históricos y económicos que forman el contexto que se inserte esa producción; además de analizar algunos límites e implicaciones generados en esa fase (pos-dictaduras, inicio de las políticas neoliberales y de la fuerza impetuosa de la globalización) para la literatura de Latinoamérica, bien como promover un retorno al pensamiento y acciones político-estético-culturales de intelectuales y escritores que hasta los años de 1980 (hasta el posboom y la literatura del testimonio) representaban y colocaban la literatura de Latinoamérica en definitivo en el mapamundi. Con eso, podemos llegar a una mejor comprensión de la producción de David Toscana, autor contemporáneo, mas que se muestra un real tributario de los grandes autores de la llamada fase mágica de la literatura latinoamericana que, como lo sugiere el crítico brasileño Idelber Avelar, tiene su ocaso en 11 de septiembre de 1973, con el golpe de Pinochet y la muerte de Salvador Allende. Después de los años de 1970, tenemos el ápice del posboom y de la literatura del testimonio; en los años 1990, periodo en que esta tese centrará su fuerza de análisis, empiezan a surgir movimientos armados de los manifiestos-bula con la intención de estremecer lo *establishment* de la literatura del subcontinente; son McOndo y Crack. Y entre esos, surge David Toscana, escritor dotado de una voz singular a cuestionar no solo los preceptos de esos dos movimientos, pero también a producir una literatura de intensa búsqueda temática y estética para distinguirse de esas corrientes predominantemente urbanas, internacionalizadas y globalizadas – representadas, sobretudo, por el grupo chileno, liderado por Alberto Fuguet y Sergio Gómez, y por el grupo mejicano, que tiene sus principales exponentes en Ignacio Padilla y Jorge Volpi.

**Palabras-llave:** David Toscana, McOndo, Generación Crack, Literatura latinoamericana del siglo XX.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. CAPÍTULO I - TRANSFORMAÇÕES DA LITERATURA LATINO-AMERICANA: DO INDEPENDENTIZAR-SE AO PÓS-OCIDENTALISMO.....</b>	<b>18</b>
2.1 Independência, originalidade e representatividade.....	18
2.2 Vanguardas latino-americanas: emancipação criativa e descolonização.....	28
2.3 Boom: ressurreição da ruptura (ou positividade e negatividades até o luto, em 11 de setembro de 1973).....	47
2.4 Do Boom ao Posboom .....	74
2.5 A América Latina e o pós-ocidentalismo.....	91
<b>3. CAPÍTULO II - ANOS 1990-2000: DA DEPENDÊNCIA EXTERNA DE McONDO E CRACK À NOVA RUPTURA DE DAVID TOSCANA.....</b>	<b>95</b>
3.1 Anos 1990: literatura entre a aldeia local e a aldeia global.....	95
3.2 Nova dependência externa, originalidade em xeque e a nova crise da representatividade com as gerações McOndo e Crack.....	118
3.3 A emancipação criativa e a nova descolonização a partir de David Tos- cana.....	191
3.4 David Toscana e as divergências com seus contemporâneos.....	236
<b>4. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>295</b>

## INTRODUÇÃO

A proposta primeira deste estudo é registrar os elementos, na obra do escritor mexicano David Toscana, que marcam sua divergência com relação a certos procedimentos estéticos e temáticos de seus contemporâneos, a partir de uma seleção que abrange autores nascidos após 1960, na América Latina; mais exatamente nas nações de língua espanhola. E, claro, como sugere o título, buscar também o registro dos possíveis diálogos entre David Toscana e a literatura latino-americana do século XX, período de grandes inovações no cenário literário do subcontinente.

Para falar em divergência com relação à produção contemporânea, entendemos ser necessário lançar luz sobre outros períodos e correntes que ajudaram a dar uma face bastante mais singular à literatura da América Latina no século passado (sobretudo as vanguardas, o Real Maravilhoso Americano e o Boom), com os quais David Toscana mantém uma relação dialógica, como buscaremos evidenciar neste estudo. E, ainda, para atingirmos uma objetividade no campo de análise e, por conseguinte, um parâmetro de comparação mais efetivo, tentaremos localizar a produção de Toscana em sua relação antitética com as gerações McOndo e Crack (a primeira, surgida a partir do Chile, em 1996, com a publicação de uma coletânea de autores de vários países latino-americanos e também um ou outro Espanhol; a segunda, surgida também em 1996, mas no México).

Poderá parecer, em uma leitura menos atenta, que este estudo busca afirmar que certos textos literários são melhores e outros piores, quando em verdade o que objetivamos é promover uma discussão que evidencie a importância da obra de David Toscana em meio a um cenário que se encontra de certo modo homogeneizado em termos estéticos e temáticos para o que, entendemos, colaboraram — até pela projeção que ganharam no espaço subcontinental, na Europa e Estados Unidos — os escritores de McOndo e Crack. Portanto, nossa tese tem por natureza iluminar pontos que cremos ser

relevantes não apenas para uma recepção crítica da obra de David Toscana em nosso meio acadêmico (ele, um autor pouco estudado entre nós), mas, também, para evidenciar o que na sua obra a faz importante dentro da contemporaneidade.

Para que possamos atingir nosso objetivo, necessitamos uma tomada de posicionamento crítico e analítico, e o nosso é o de fugir à crítica que busca sustentar-se apenas na imanência do texto literário. Dessa imanência queremos sempre nos afastar, mesmo quando estivermos fazendo uma comparação mais direta entre os romances mcondistas, os do Crack e os de Toscana com base no apuro estético, por exemplo.

A nós interessa saber em que pontos Toscana se descola desses autores contemporâneos a ele, tanto no que diz respeito ao trabalho estético quanto no que diz respeito aos temas abordados em ficção. Com isso, não queremos afirmar, mesmo que alguns assim possam entender, que Toscana é o salvador solitário da lavoura plantada no grande quintal da recolonização que se tornou a América Latina mais radicalmente na década de 1990 por força da globalização, que, como muitos têm apontado, almejou a instalação de uma única temporalidade e um modo de vida *standard* no mundo todo, utilizando-se para isso do capital transnacional, das políticas neoliberais, da “lei” de livre-mercado e da tecnologia de informação e telemática. E, a partir dessas últimas constatações, não foi possível perceber a tentativa de implantação de uma homogeneização a sobrepor-se às distinções culturais de cada região do globo? Conscientes dessas questões, buscaremos avaliar quais os reflexos que esses eventos globalizadores geraram na literatura do subcontinente ao cotejarmos, por exemplo, as narrativas de McOndo com as de David Toscana.

Sendo esse momento histórico relevante (a expansão da globalização e das políticas de viés neoliberal) — que se deu com mais veemência a partir da década de 1990; ou seja, logo após o abandono do poder por parte do militares em quase toda a América Latina —, nele nos apoiamos para desenhar o trajeto de nosso estudo, que analisa as obras de autores latino-americanos nascidos na década de 1960 e que começaram a produzir e a publicar literatura na década de 1990. O que nos importa é compreender o que a literatura pode ou não propor em um tempo marcado pelo individualismo, pelo insulamento do sujeito

social e pelas leis de mercado (essas colocando a produção cultural, muitas e muitas vezes, sob sua dependência). Neste ponto, não seria descabido lembrar o que nos colocou o crítico marxista de arte Adolfo Sánchez Vázquez<sup>1</sup>, que infere desenvolver-se de modo mais eficaz a relação econômica no trabalho artístico na medida em que a destreza particular, individual, se converte em algo abstrato e indiferente, numa atitude cada vez mais puramente abstrata, simplesmente mecânica, e, portanto, reitera-se, indiferente à sua forma específica, exercendo uma atividade puramente formal.

Se um dos assuntos deste nosso estudo é também, por que não, a representação da América Latina no texto literário (bom como sua ausência), de modo algum nos sentimos no direito de encarcerar a obra literária em um espaço lacrado, isolado da História e dos contextos social, cultural, político e econômico em que ela é produzida.

Para que possamos avaliar, então, o grau de singularidade que possui a obra de David Toscana em relação a seus contemporâneos, e, claro, como isso se produz em sua obra, faz-se necessário uma visada sobre parte da História da Literatura latino-americana, começando por pontos como o ideário de *independentizarse*<sup>2</sup> artisticamente que começa, como grande efeito transformador, com o modernismo e com as vanguardas produzidos em solo latino-americano; sendo, portanto, esse o momento de tomada de consciência mais forte da condição de entre-lugar por parte do sujeito das nações novas e problemáticas do novo mundo; e o momento das formas discursivas no campo da arte colocadas em tensão e plena transformação — temos, com isso, o período da antropofagia, da hibridização, da transculturação. Nessa época ainda é corroborado o caráter fortemente rebelde de cultura latino-americana, que se opõe às imposições e à tentativa de se estabelecer um marco zero cultural nas Américas a partir da chegada do europeu, séculos antes. Se anteriormente ao modernismo e às vanguardas, a literatura do subcontinente era formatada pelo

---

<sup>1</sup> VÁZQUES, Adolfo S. **As ideias estéticas de Marx**. 2 ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>2</sup> O termo é utilizado por Ángel Rama em *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007.

conceito e gosto europeus, no século passado ela encontra seu entre-lugar<sup>3</sup> (tão bem conceituado por Silviano Santiago e do qual nos aproveitamos para dar início ao nosso estudo) político-formal-discursivo. Surgem os manifestos vanguardistas, surge o desejo por originalidade e também a noção de representatividade do homem, da sociedade e da cultura latino-americanos no discurso artístico-literário. É o momento de grande conquista de um vasto território pouco explorado pelo próprio intelectual do subcontinente e que então vem à tona.

Pouco tempo depois, os autores do chamado Boom surgem com sua grande conquista temática e formal no campo literário, e também sua grande conquista do mercado editorial mundial para o que se produzia em solo latino-americano.

Para podermos, então, decodificar a obra de David Toscana e entendermos o que ajuda a configurá-la, na atualidade, não vemos outra maneira que não por meio do processo de análise prévia do que houve desde os primeiros movimentos que buscavam *independentizarse* iniciados com as vanguardas até um novo momento que consideramos e tentamos defender como sendo um momento de recolonização espiritual (termo baseado em Ángel Rama) e intelectual que se configura nas correntes literárias pós-ditatoriais, em especial com McOndo e Crack.

Entendemos que a história humana é feita de movimentos de avanços e também de retrocessos, de conquistas e fracassos. E o que queremos mostrar neste estudo é justamente como há uma espécie, senão de retrocesso, mas, ao menos de estagnação das buscas por particularidade no campo literário com esses dois movimentos, e, claro, um movimento de avanço ou no mínimo uma tentativa disso com David Toscana.

Estudar desde as vanguardas até o posboom, por exemplo, nos faz, temos toda a certeza, perceber os processos dialógicos entre os discursos de ontem e o contemporâneo, no campo artístico-literário. Se, por um lado, no período das vanguardas, a principal barreira a ser transposta era a

---

<sup>3</sup> SANTIAGO, Silviano. **Uma Literatura nos Trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

“superação da atitude de receio”, como salientou Antonio Candido<sup>4</sup> — receio que levava a produção intelectual do subcontinente à aceitação silenciosa ou mesmo a uma ilusão de originalidade com relação ao poder metropolitano —, o que foi percebido pelos artistas e intelectuais e a partir disso buscaram levar a América Latina a sua independência cultural, por outro lado, na década de 1990, o momento (com as imposições mercadológicas do neoliberalismo e a possibilidade de se viver uma almejada globalização) é de, em boa parte, conformismo e outra vez de aceitação passiva em relação às imposições culturais e mercadológicas que chegam novamente das potências do ocidente, sobretudo, agora, dos EUA. Esse momento — após anos de conquistas desde os movimentos modernistas e das vanguardas, e após o ocaso do Boom na década de 1970<sup>5</sup> — soa a um momento de parada, de estagnação ou mesmo de volta a certo tipo de subserviência cultural no campo literário (ou mesmo conservadorismo) em que os escritores — para serem novamente aceitos em um “outro novo mundo” erigido pelas metrópoles — passam a escrever de acordo com as perspectivas do novo cenário de identificações transnacionais e pela necessidades de fazer parte de um sistema internacional comandado pelos grandes conglomerados editoriais, cujas matrizes se acham sobretudo em solo europeu. A distorção dos modelos originais, procedimento vivo sobretudo até final do Boom, decai com as novas gerações na década de 1990. Os procedimentos narrativos são convencionais, como um resquício também das formas (da linguagem) menos ousadas que marcariam o posboom.

Fato é que isso se dá justamente num momento de crises políticas e sociais, em que as ditaduras mal terminaram de cair (algumas ainda resistindo até aquele momento), com a dívida externa a devorar os cofres das nações latino-americanas, a desigualdade chegando ao seu paroxismo e uma total dependência do capital estrangeiro. Contudo, isso pareceu não abalar a

---

<sup>4</sup> CÂNDIDO, Antonio. La mirada crítica de Ángel Rama. In: **Ensayos y comentarios**, Campinas, México DF, São Paulo: Editora da Unicamp, Fondo de Cultura Económica de México, Fondo de Cultura Económica Brasil LTDA, 1995.

<sup>5</sup> AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

consciência *light*<sup>6</sup> de grande parte desses escritores, como, por exemplo, abalou a dos escritores dos anos 1930-1940, que passaram a unir à força estética a consciência social, unindo a isso também a técnica desenvolvida em anos recentes em solo latino-americano.

Em resumo, o que houve (no passado) foi um avanço de consciência, um avanço na estética e discurso literários. Mais importante ainda é o ganho, nesse período, de consciência dos escritores de sua unidade na diversidade. Então, a literatura desses autores pôde inclusive retornar ao mundo imperialista e metropolitano fazendo com que esses passassem, agora eles, a assimilar a produção da América Latina.

Por isso, entendemos que este estudo, em seus primeiros momentos, necessita ancorar conceitualmente o período de conquistas e independência cultural em solo latino-americano, principalmente desde os anos 1920 até a década de 1970, para que se possam entender os jogos de referências presentes nas obras tanto dos autores de Crack e McOndo quanto nas de David Toscana; afinal, como alertou Bakhtin, nenhum ser fala sozinho ou a partir de si mesmo, só o mítico Adão, se ele realmente existiu, todo o resto da humanidade fala a partir e pela voz do outro. Assim sendo, evitar as marcas dialógicas nas obras desses autores (diálogo que não pode ser entendido apenas enquanto concordância, mas também discordância e negação) seria não compreender como os processos culturais se formam mediante as situações históricas, políticas, sociais e mesmo filosóficas e econômicas de certas épocas; e, além disso, como um período pode incidir, mesmo que indiretamente, sobre outro para que assim possamos verificar avanços ou mesmo, por que não, paradas ou retrocessos no âmbito cultural (nesse caso específico de nosso trabalho).

Num segundo momento, este estudo busca compreender o contexto em que surgem as obras de McOndo, Crack e David Toscana a partir da década de 1990. Fazer idas e vindas no tempo e nas referências literárias, que marcam a História da América Latina desde o século passado (nosso

---

<sup>6</sup> O termo “light” (de literatura *light*) encontra-se no texto *Literatura y globalización*, de Javier Campos, presente em *Literatura chilena hoy: la difícil transición*, livro editado por Karl Kohut e José Morales Saravia, Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuet Verlag, 2002.



ponto de partida), é um dos procedimentos que encontramos para desenvolver nossa tese de David Toscana como elemento divergente em relação aos escritores de seu tempo e em diálogo mais forte com as gerações anteriores. Analisaremos nesse segundo capítulo, primeiramente a coletânea “McOndo” em alguns de seus autores e também dois romances dos principais e mais expressivos autores do Crack: *Amphitryon*, de Ignacio Padilla, e *En busca da Klingsor*, de Jorge Volpi. Partindo disso, pretendemos demonstrar como David Toscana posiciona sua obra no cenário literário que se apresenta diante de si. O segundo momento deste estudo, é reservado à análise de três obras de David Toscana, das quais pretendemos mostrar de modo mais direto quais posturas discursiva e estética essas adotam; e, ainda, explicar as divergências estético-discursivas entre as obras de Toscana e a de Alberto Fuguet, no romance “Mala onda”, e a de Edmundo Paz Soldán, em “Sueños digitales” — tendo esses dois últimos como expoentes da geração McOndo, cujas carreiras possuem destaque no cenário internacional.

Em resumo, primeiramente faremos todo um apanhado histórico-conceitual desde as vanguardas até a década de 1970, para só então começarmos a análise mais direta das correntes e autores propostos neste estudo; e para que o formato não ficasse exaustivo, optamos por fazer citações diretas de obras somente na última parte deste estudo, que se refere ao autor central da nossa tese, David Toscana (com três de seus romances<sup>7</sup>) e à análise dos romances de Fuguet e Soldán.

---

<sup>7</sup> As obras de David Toscana selecionadas são aquelas traduzidas no Brasil até o começo da redação deste estudo. São elas *Santa María del circo*, *El último lector* e *El ejército iluminado*. Optamos por deixar de fora *Los puentes de Königsberg* por ter sido essa lançada no Brasil somente perto do final do último semestre de 2012, quando essa pesquisa já se achava em seu momento final.

## CAPÍTULO I

### TRANSFORMAÇÕES DA LITERATURA LATINO-AMERICANA: DO INDEPENDENTIZAR-SE AO PÓS-OCIDENTALISMO

#### 2.1 Independência, originalidade e representatividade

A história da América Latina, nas palavras de Silviano Santiago, sempre foi de contaminações, e por outro lado sempre foi de contestações. Por isso, o continente latino-americano deve ser entendido como espaço que se mostra como sendo de assimilação e agressividade, de aprendizagem e reação, de falsa obediência. A grande contribuição da América Latina para a cultura ocidental surge de modo mais exato da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*. Conceitos esses que perdem os relevos exatos do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina marca seu lugar no mapa da civilização ocidental em decorrência do movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que altera os elementos prontos e estáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de a América Latina não poder cerrar suas portas à invasão estrangeira e tampouco reencontrar sua condição de "paraíso", de isolamento e de inocência, verifica-se que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia, silêncio, como diz Santiago. Uma cópia muitas vezes ultrapassada, anacrônica, por causa do retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss.<sup>8</sup>

Sem essa postura, portanto, de desvio da norma, de desobediência (mas, também, reiteramos, de assimilação), a cultura latino-americana seria colocada em mera condição de passividade, que reduziria seu papel efetivo, levando-a ao desaparecimento. E mesmo guardando lugar na segunda fila, foi necessário para a cultura do subcontinente assinalar sua diferença, marcar sua presença,

---

<sup>8</sup> SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos*. *Op. cit.*

Uma presença muitas vezes de vanguarda. O silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou quem sabe um eco sonoro que servisse somente como motivador para que se apertassem mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra.<sup>9</sup>

Numa outra visão, Ángel Rama diz que o que moveu a literatura latino-americana (mais que o desejo de um enriquecimento complementar) foi o anseio de independência em relação às fontes primeiras, a ponto de se poder dizer que, desde o discurso crítico da segunda metade do século XVIII até os nossos dias, este foi o pensamento principal: *independentizarse*.<sup>10</sup>

O esforço de independência literária latino-americana<sup>11</sup> foi tão marcante, segundo o pensador uruguaio, que logrou desenvolver no continente, em que a marca cultural mais profunda e perdurável o religa estreitamente a Espanha e Portugal, uma literatura cuja autonomia é flagrante, justamente pelo fato de se haver aparentado a várias literaturas estrangeiras ocidentais em um grau não cumprido pelas literaturas-mãe. E esse caráter de autonomia em relação às metrópoles suplanta o mero problema da técnica enquanto fator de originalidade e logo chega aos problemas de visão de mundo e às implicações do desenvolvimento temático na literatura do continente latino-americano.

Portanto, quando nos referimos às inovações técnicas ocorridas na literatura subcontinental isso implica também uma nova visão de realidade por parte de seus intelectuais e escritores (da qual falaremos adiante, a respeito da literatura latino-americana<sup>12</sup>), uma realidade muito mais rica e complexa que aquela apresentada pela narrativa anterior. Os recursos de ofício de que dispunham os narradores anteriores, embriagados sobretudo no realismo e no naturalismo francês, com maior ou menor impregnação esteticista dos

---

<sup>9</sup> *Idem*.

<sup>10</sup> ÁNGEL, Rama. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007. p. 15-16.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 16

<sup>12</sup> Preferimos usar o termo “latino-americano” e não “hispano-americano” para que possamos introduzir nas nossas discussões assuntos inerentes ao Brasil e Haiti, por exemplo.

contatos com o modernismo, serviram, pode-se dizer, a uma visão da descoberta da realidade americana, por esse mesmo fator estilizada nos fragmentos localistas. Romancistas como Azuela, Rivera, Güiraldes, Gallegos, Icaza entre outros restringiram seu ponto de vista a aspectos mais imediatos da realidade histórico-cultural, com tendência frequente ao tópico e ao esquematismo. O mundo dos mineiros, do camponês, do índio ou do explorado pelo latifundiário e pelos estadunidenses ou ainda os pequenos dramas da cidade provinciana, o choque entre civilização e barbárie, a ditadura, a revolução mexicana, entre outros, são os temas mais importantes na abordagem desses escritores.<sup>13</sup>

Esses autores anteriormente citados, especificamente eles e suas obras, estão vinculados ao novo realismo hispano-americano do início do século XX, corrente que se estabelece com atraso nas Américas em relação ao modelo europeu, e possui caráter localista. É formalmente tradicional, ainda que tenha sido influenciado pelas novas correntes do velho mundo, sobretudo pelo realismo socialista (além do realismo e do naturalismo francês, como propusemos). Tem interesse voltado para o especificamente americano: a geografia e os problemas do continente.

Esse novo realismo se conforma a partir de três correntes: a do romance da terra<sup>14</sup> ou realismo telúrico (com tema central na imensidão geográfica, na natureza selvagem de numerosas áreas ainda inexploradas, e com forte influência das obras dos escritores viajantes do século XIX, como Alexander von Humboldt e Charles Darwin); a do romance social<sup>15</sup> (forma narrativa que evoluiu de uma atitude descritiva ou de exotismo para a denúncia da situação do indígena, o que deu uma perspectiva americana ao modelo europeu do realismo socialista); e a do romance da Revolução Mexicana (cujas principais obras são *Los de abajo*, de Mariano Azuela, de 1916, e

---

<sup>13</sup> ARRIGUCCI JR, Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo, Companhia das Letras: 1999. p. 113-116.

<sup>14</sup> Inclui-se aqui, fora José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos e Ricardo Güiraldes, o nome de Horacio Quiroga. Destaca-se que *Doña Bárbara*, do venezuelano Gallegos, obteve o maior sucesso editorial na América Latina até a publicação de *Cien años de soledad*.

<sup>15</sup> Esta corrente conta com os nomes (além do peruano Jorge Icaza) do boliviano Alcides Arguedas que inaugurou o romance social com *Raza de bronce*, em 1919, e do peruano Ciro Alegría.

tem por temas a violência, o ódio, o egoísmo e a ignorância e que traça uma representação do desencanto frente à degeneração dos ideais revolucionários).<sup>16</sup>

Contudo, apesar de todo o esquematismo, não se pode negar que a influência do realismo (ou dos realismos, incluindo o socialista<sup>17</sup>) e do naturalismo francês promoveu outro olhar aos romancistas latino-americanos, fugindo assim à estrita dependência das literaturas-mãe.

Pouco mais adiante, a partir da década de 1940, bastantes desses temas ainda vão perdurar. Contudo, nesse período, estarão dotados de uma profundidade e amplitude de enfoque, como sugere Arrigucci, que apenas os procedimentos técnicos mais complexos permitiriam. Novos recursos no manejo do ponto de vista, o monólogo interior, a nova organização espaço-temporal, o simultaneísmo, a utilização da metalinguagem no interior da narrativa, o uso da paródia e da montagem etc. passam a ser instrumentos extremamente eficazes para o manuseio dos novos ficcionistas. Muitos desses recursos serão introjetados em nossa cultura literária por influência do surrealismo e também por influência da literatura estadunidense de Faulkner, Hemingway, John Dos Passos, do mesmo modo que já desde o século retrasado se perceberia a influência de Edgar Allan Poe, visível na corrente fantástica feita por Leopoldo Lugones e Horácio Quiroga, por exemplo, e que se perpetuou como ponto de referência para as obras de Borges e Cortázar. Com isso, esses novos ficcionistas renovaram a linguagem narrativa, superando a herança do regionalismo naturalista (de influência francesa), dando assim alguns passos adiante em nossa literatura, dotando-a de uma maior independência não só em relação às literaturas-mãe mas também dotando a narrativa latino-americana de um caminho particularizado e bem mais original, que soube colocar em prática, para a sua renovação e sua refundação, algumas posições radicais que a fizeram completamente nova. Como exemplo disso, o aproveitamento da linguagem oral, o aproveitamento irônico e muitas vezes destrutivo do falar coloquial introduzido na literatura

---

<sup>16</sup> FERRER, José Luiz Sánchez. **El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX**. Madrid: Anaya, 1990. p. 21-28.

<sup>17</sup> Acréscimo nosso.

“séria” e a exacerbação de procedimentos retóricos, chegando mesmo à deformação vulgar; ou ainda contestando a linguagem narrativa em seu todo, resvalando o impasse e o silêncio.<sup>18</sup>

Ou seja, podemos inferir que a literatura da América Latina se faz mesmo a partir do “desvio da norma”, da deformação, que na expressão artística passa a ter, segundo Eduardo Coutinho, um aspecto positivo, proporcionando uma entonação lúdica e paródica à cultura do subcontinente. Ao se apropriar das formas estrangeiras, de modo sério ou jocoso, vê-se o signo da abertura americana à recepção geradora, a sua vocação antropofágica a transformar o produto final não em cópia, mas em representação destruidora do modelo.<sup>19</sup>

Para reforçar seu pensamento, Coutinho se ampara nas estilizações deformadoras na América Latina com base nas teses sobre a mestiçagem surgidas ao longo do processo de construção de identidade do subcontinente no século XX. Entre elas a ideia de aluvionidade da literatura hispano-americana, de Uslar Pietri; da transculturação<sup>20</sup> do universo cultural latino-americano, de Fernando Ortiz; o universalismo da inteligência americana, de Alfonso Reyes (1942); a cultura bastarda, de Martínez Estrada (1943), resultante de contribuições heteróclitas; a superposição de culturas em perene busca de forma unitária, de Leopoldo Zea (1953); o protoplasma incorporativo, de Lezama Lima (1957); o realismo maravilhoso, de Alejo Carpentier (1949); e some-se ainda a essas teses as contribuições brasileiras: a miscigenação *tout court*, de Gilberto Freyre (1933); e outros sociólogos da geração de 1930, como Sérgio Buarque de Holanda (1936); e a antropofagia, de Oswald de Andrade (1928), no plano da literatura e das artes.

---

<sup>18</sup> ARRIGUCCI JR, Davi. **Outros achados e perdidos**. *Op. Cit.* p. 114.

<sup>19</sup> COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 49.

<sup>20</sup> Transculturação, como ressalta Peter Burke (“Hibrismo cultural”, 2003, p. 44), foi um termo pensado pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz que “se aproximou mais da ideia contemporânea de reciprocidade quando sugeriu a substituição da noção de ‘aculturação’ de mão única pela de ‘transculturação’ de mão dupla”.

No fundo, todas essas teses afirmam que os consecutivos cruzamentos étnicosocorridos no subcontinente latino-americano provocaram na linguagem e no comportamento social, na arte e no campo literário, nas práticas religiosas e nos regimes políticos, nas técnicas e na imaginação, uma capacidade combinatória e estilizadora a deformarem os modelos originais, que poderiam ser tomadas por constituintes do “modo de ser” latino-americano. Tal estilização, ou carnavalização dos modelos, para usar um termo de Mikhail Bakhtin, longe de acarretar uma carga negativa que lhe era imputada pela mentalidade positivista, recobre-se de caráter original, sendo até mesmo promovida como produto genuíno da conformação compósita da sociedade.<sup>21</sup>

Aqui, faz-se necessário abrir um pequeno espaço para recorrermos ao pensamento bakhtiniano sobre carnavalização. Tal percepção carnalizada do mundo torna possível reconhecer excentricidades, ambivalências. Operando desse modo, faz-se possível aproximar elementos contrários que passam a coexistir dialogicamente, como o sagrado e o profano, o grande e o insignificante, o elevado e o baixo, o sábio e o tolo, o erudito e o popular, entre outros. Essa é a essência mesma da carnavalização, que surge no pensamento do teórico russo a partir do estudo da obra de Rabelais.

E para o escritor Paulo Venturelli, via Bakhtin, a carnavalização demole o empilhamento hierárquico e de nobreza. Em seu texto, exemplifica Venturelli, Rabelais acaba com os laços e as vizinhanças habituais, juntando elementos díspares, inesperados, criando concatenações ilógicas até no nível linguístico, dinamita o que na tradição literária ficou instituído como de *bom tom*, buscando o contato vivo e carnal de tudo, libertando a cultura das amarras do padrão.<sup>22</sup>

Tudo isso nos leva ao caráter de originalidade conquistado pela literatura latino-americana. Sobre essa originalidade, Ángel Rama<sup>23</sup> acrescenta que ela se encontra sobretudo em seu movediço e novidadeiro afã

---

<sup>21</sup> COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina**. Op. Cit. p. 49.

<sup>22</sup> VENTURELLI, Paulo. Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura. In: **Diálogos com Bakhtin**, Carlos Alberto Faraco, Cristóvão Tezza e Gilberto de Castro (org.). Curitiba: Editora UFPR, 2001. p. 314.

<sup>23</sup> RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Buenos Aires: Ediciones el Andariego, 2007., p. 17.

internacionalista. Porém, sua visão crítica mostra que esse afã encobre uma outra mais vigorosa e persistente fonte nutritiva; ou seja, a peculiaridade cultural desenvolvida no interior; e que não foi obra única das elites, mas também resultado do esforço muito grande de vastas sociedades construindo suas linguagens simbólicas. Segue dizendo Rama que a ação que levou a cabo o que hoje vemos como emancipação política, colocou inteiramente as literaturas independentes no modo do princípio burguês que alimentou a triunfante arte romântica. Dentro dela, recebeu a marca de seus Dióscuros maiores; originalidade e representatividade, ambas inseridas em um dialético eixo histórico.

Buscando uma quebra de dependência em relação aos seus progenitores, essa literatura rebelou-se contra o passado colonial e por isso se obrigou a ser forçosamente original em relação às fontes coloniais. Ao tópico da decadência europeia se juntará, um século mais tarde, o da decadência estadunidense, o que instaurou um princípio ético a partir do que se fundaria tanto a literatura quanto a recusa àquilo que era de procedência estrangeira. A originalidade só podia ser alcançada mediante a representatividade da região na qual surgia essa literatura, pois esta se percebia como distinta das sociedades colonizadoras: diferenças do meio físico, composição étnica heterogênea e ainda o distinto grau de desenvolvimento em relação ao que se visualizava como o único paradigma de progresso, o europeu. A tal princípio ético se juntou o sentimento nacional, fazendo dos assuntos nativos a “matéria-prima”, de acordo com o modelo da incipiente economia. O escritor se equiparava ao agricultor ou ao industrial em uma cadeia de produção<sup>24</sup>.

Mas desses impulsos modeladores pouco se distanciou a literatura em épocas posteriores. O internacionalismo do período modernizador (1870-1910) levou a cabo um projeto de aglutinação regional sobreposto às restritas nacionalidades do século XIX.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Ignacio M. Altamirano em *La literatura nacional*, México, Porrúa, 1919, escreve: “Oh! Si algo es rico en elementos para el literato, es este país, del mismo modo que lo es para el agricultor y para el industrial”.

<sup>25</sup> Esse internacionalismo buscou restabelecer o mito da pátria comum que havia alimentado a Emancipação (O *Congreso Anfictiónico de Panamá* convocado por Bolívar), porém sem destruir



Em consequência disso, também, conseguiu-se restringir, mas sem cancelá-lo, o critério romântico daquilo que se deveria entender por assuntos nacionais. Advogava-se agora em nome do direito de representar qualquer cenário do universo, não simplesmente os eventos, personagens e paisagens nacionais. A originalidade, defendida ainda mais que no período romântico-realista do século XIX, e em decorrência disso, ficou confinada ao talento individual, ao tesouro pessoal, dentro de uma temática cosmopolita que concedia posto principal às peculiaridades dos “homens da região” mais que à “natureza da região”. Tal acentuação individualista, própria do modelo assumido em consequência da integração continental à economia-mundo ocidental, ganhava sua primeira batalha. Contudo, sem apagar os princípios regentes que haviam dado nascimento às literaturas nacionais quando da Emancipação<sup>26</sup>. E esse traço individualista, registrado na apetência pela originalidade como nunca antes se havia visto (e apesar de seu internacionalismo reverente), também trouxe consigo uma intenção de autonomia que encontrou na língua sua maior garantia. Pelo fato de se viver uma dinâmica modernizadora, pôde-se recorrer, então, e livremente, ao grande depósito de tradição acumulada, sem ter um peso sufocante<sup>27</sup>. Nessa nova conjuntura internacional, a língua voltava a ser instrumento de independência.

Já o critério de representatividade, além do de originalidade, de que falamos antes, sob a ótica de Rama<sup>28</sup>, ressurge no período nacionalista e social que vai aproximadamente de 1910 a 1940, e é animado pelas emergentes classes médias; essas, integradas por um bom número de provincianos de recente urbanização. Sua reaparição permitiu apreciar, melhor que no período romântico, o lugar que se concedia à literatura dentro das forças componentes da cultura do país ou da região. Tais classes médias

---

o princípio de representatividade; na verdade, o que fez foi postular a representação da região em detrimento da representação dos localismos.

<sup>26</sup> Cf. nota número 10.

<sup>27</sup> Isso explicaria o hispanismo (que ressucitou a Idade Média, o Renascimento e o Barroco) por sob todos os *galicismos mentais* detectáveis.

<sup>28</sup> RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en America Latina**. *Op. Cit.* p. 17.

passaram, então, a fazer suas demandas dos estratos inferiores<sup>29</sup>, e isso significou, implicitamente, que as classes médias eram as autênticas intérpretes da nacionalidade, conduzindo elas, e não as classes superiores no poder, o espírito nacional, que levou a definir novamente a literatura por sua missão patriótico-social, legitimada em sua capacidade de representação.<sup>30</sup>

Nesse caso, o que se investigava era o “espírito” animador de uma nação que se traduziria em formas de comportamento. E essas, por sua vez, seriam registradas na escrita. O “espírito” viria a ter lugar de importância em relação aos costumes, ao meio físico e aos assuntos nacionais.

A literatura latino-americana, então, nascida, nesse período, do rechaço às fontes metropolitanas<sup>31</sup>, havia progredido graças a esse afã internacionalista, de que fala Rama, e que lentamente a integrou ao marco ocidental, ao mesmo tempo em que essa literatura seguia buscando uma autonomia cuja pedra fundacional não poderia ser encontrada senão na singularidade da região. A perspectiva de seus últimos séculos revelava um movimento pendular entre dois polos, o externo e o interno, respondendo, mais que a uma resolução livremente aceita, a um processo que a atraía para um ou outro. A ação irradiadora desses polos não chegava jamais a paralisar o contumaz projeto inicial, baseado na independência, na originalidade e na representatividade. No entanto, situava-o em um nível distinto, de acordo com as circunstâncias, as próprias forças produtoras, as tendências que moviam a totalidade social e a maior complexidade da sociedade característica desse período universalista, o que não impedia de se estabelecer uma linha progressiva, pois havia retrocessos, paradas e acelerações discordantes. Além disso, tendo chegado as diversas sociedades latino-americanas a um

---

<sup>29</sup> Surgem, com isso, correntes como crioulismo, indigenismo, nativismo, regionalismo, negrismo e ainda vanguardismo urbano, modernização experimentalista e futurismo, que restauram o princípio de representatividade, de novo teorizado como condição de originalidade e independência, ainda que agora dentro de um esquema que devia muito à sociologia que estava se desenvolvendo com falta de perícia. Tal sociologia, explica Rama, veio substituir a concepção nacional-romântica, como se percebe em seus fundadores: de Sarmiento e José María Samper a Eugenio de Hostos.

<sup>30</sup> RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. *Op. Cit.* p. 21.

<sup>31</sup> Pedro Henríquez Ureña abriu espaço para essa investigação em seu *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*.

alto grau de evolução, verifica-se uma luta de forças, nesse período, a refletir os conflitos das distintas classes a partir do que todas elas possuíam de portadoras de fórmulas culturais. Até 1940, abre-se, pois, um grande questionamento sobre o continente, do qual participam ativamente escritores e outros pensadores. Esse questionamento, surgido ora antes (Argentina), ora depois (Brasil e México), pareceu responder ao obstáculo com que tropeçaram os setores médios em sua ascensão ao poder, ao retrocesso de suas conquistas, à autocrítica a que se submeteram seus orientadores e à presença crescente e autônoma dos setores proletários (e também do campesinato) sobre a cena nacional. Este largo período é suscetível às análises histórica, sociológica, política e também literária, não apenas de seus autores e obras em suas cosmovisões e em suas formas artísticas, mas preferencialmente em suas particularidades produtivas, para responder com isso às normas básicas que regulam a literatura latino-americana desde suas origens. Houve, nesse momento, uma tentativa de restabelecer as obras literárias dentro das operações culturais que caracterizavam as sociedades americanas, buscando o reconhecimento de suas construções significativas e o esforço por manejar autenticamente as linguagens simbólicas desenvolvidas pelos americanos, sendo isso um meio de reforçar os conceitos de independência, originalidade e representatividade. Entendendo, desse modo, que as obras literárias não se colocam fora das culturas em que se inserem, mas a coroam na medida em que tais culturas são invenções seculares e multitudinárias e fazem do escritor um produtor a trabalhar com as obras de muitos outros homens. O escritor é um compilador, um genial tecedor na vasta oficina histórica da sociedade americana, disse Roa Bastos.<sup>32</sup>

Para Rama, foi então conveniente examinar a produção das últimas décadas daquele período para detectar se não havia outras fontes nutritivas de renovação artística além daquelas procedentes da Europa. Contudo, analisa a literatura sob um ângulo cosmopolita que se difundiu na América Latina, não se limitando ao exame da literatura que buscou sua nutrição apenas na organicidade

---

<sup>32</sup> RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en America Latina**. *Op. Cit.* p. 23-25.

cultural a que se havia chegado dentro do subcontinente. E conclui que a única maneira que o nome da América Latina não seja tomado em vão, é quando a acumulação interna é vista como provedora não só de “matéria-pirma”, mas também de uma cosmovisão, uma língua, uma técnica geradora de textos literários. É perceber nesse processo todo o esforço pela descolonização espiritual, mediante o reconhecimento das capacidades conquistadas por um continente que possui uma ampla tradição inventiva e que tem sempre exercitado uma luta contumaz para se constituir com uma das ricas fontes culturais do universo.

## **2.2 Vanguardas latino-americanas: emancipação criativa e descolonização**

A recusa aos ideais burgueses era presença marcante no pensamento das correntes artísticas dos princípios do século XX. O positivismo do século anterior, baseado nas ideias de ciência e progresso, já se estilhaçava anteriormente a 1914 e entrou definitivamente em colapso após a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa de 1917. As vanguardas europeias surgem, com mais força, no período entre guerras (1918-1939), como forma de resposta estética e filosófica a tal noção racionalista positivista (e ao fracasso desta), e também como resposta à noção axiológica de modernidade. Porém, já em 1909 o italiano Marinetti publica o Manifesto futurista, reivindicando um “futuro aventureiro”<sup>33</sup>. O futurismo toma a dianteira dos movimentos de vanguarda como violenta reação aos valores burgueses da época, à arte dos museus e acadêmica e a todo e qualquer parâmetro passadista. Na mesma época, Picasso e Braque, em Paris, desenvolviam o estilo cubista, na intenção de subjetivar a realidade e interpretá-la tal qual o artista a percebe, sem coincidir com a visão dos demais. Na Espanha, Miguel de Unamuno falava sobre uma “enganosa realidade da aparência”, e reconhecia o valor que possuem todos os possíveis modos de interpretação da realidade. No decorrer dos anos 1920 a ruptura dos movimentos de vanguarda com

---

<sup>33</sup> Essa reivindicação de “futuro aventureiro” seguiu na linha do líder fascista Benito Mussolini, que animava a “viver perigosamente”.

a tradição foi total, além do que tal quebra encerrava uma forte carga política que conduziria os artistas a adotarem posturas radicais. Nesse período, temos o triunfo da revolução na Rússia (e no México também), o advento do fascismo e o fechamento de um período de expansão econômica com o *crack* da Bolsa de Nova Iorque, em 1929.<sup>34</sup>

Na década de 1920, vê-se a multiplicação dos “ismos”, frequentemente efêmeros. Sucedem-se futurismo, cubismo, imaginismo, construtivismo, vorticismo, criacionismo, dadaísmo e surrealismo. Todos esses, variantes de uma compartilhada recusa da arte predecessora e de uma mesma louvação da juventude criadora.

O surgimento desses “ismos” europeus, segundo Schwartz, proporciona grande abertura à experimentação no campo artístico, desvinculada, em maior ou menor grau, de pragmatismos sociais. E embora as vanguardas tenham por ponto comum a oposição aos valores do passado e aos cânones artísticos estabelecidos pela burguesia do século XIX e início do XX, elas se distinguem umas das outras não só pelas diferenças formais e regras de composição, como também pelo posicionamento frente a questões sociais. Assim, o expressionismo alemão e o surrealismo francês, situados respectivamente no início e no final do período vanguardista, embora tão diferentes em outros aspectos, têm por denominador comum a preocupação social. Mas, enquanto o expressionismo é uma reação às atrocidades da Primeira Guerra, o surrealismo se volta à utopia de transformação do homem por meio da liberação das forças do inconsciente. O peruano José Carlos Mariátegui afirmava que nada era mais estranho ao surrealismo do que a fórmula da arte pela arte.<sup>35</sup>

Segundo Subirats, a revolução surrealista englobava uma série de intentos e projetos artísticos distintos. Era um ataque à estética funcionalista e propunha a subversão dos valores da civilização industrial. O surrealismo, diante disso, tinha de redescobrir o mundo do inconsciente e também dos sonhos e da loucura. Tinha também de penetrar as mitologias antigas e restabelecer os direitos plenos de culturas remotas. Essa nova arte abarcava a experiência reveladora de uma

---

<sup>34</sup> FERRER, José Luiz Sánchez. **El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX**. *Op. Cit.* p. 30-31.

<sup>35</sup> SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2008. p. 52.

realidade não reprimida. No entanto, o surrealismo significava mais que isso. Por exemplo, no segundo Manifesto surrealista, Breton sugeria a necessidade de sair às ruas com um par de pistolas e disparar contra a multidão, como ato supremo da subversão surrealista. Isso excedia, então, em certa dosagem, os limites da representação artística tradicional. Benjamin procurou formular tal dimensão revolucionária da estética surrealista com o conceito de “iluminação profana”, que evocava a um só tempo uma experiência religiosa ou mística e a crítica ilustrada ou iluminista. Tomado em seu significado mais preciso, o surrealismo buscava alcançar um novo reino ontológico autêntico. Segundo o próprio Breton, o surrealismo era “uma espécie de realidade absoluta”, síntese de sonho e realidade objetiva numa esfera absoluta do ser.<sup>36</sup>

Esse desejo ontológico surrealista efetivou-se numa série de produtos artísticos. A libertação do inconsciente por meio da escrita automática foi o primeiro deles; depois vieram os “objetos surrealistas” que, de acordo com Subirats, chamaram-se também “desejos solidificados”.

Ao publicar em 1924 o primeiro Manifesto surrealista, André Breton converte Paris no centro deste movimento. E foi nesse cenário parisiense que viveram alguns intelectuais jovens da América Latina que, posteriormente, renovariam o romance em seu continente.

Portanto, não há como explicar a narrativa latino-americana feita a partir do início do século XX sem aludir ao mundo da vanguardas europeias. Miguel Ángel Astúrias, Alejo Carpentier e Uslar Pietri, para citar alguns, participaram da euforia surrealista.

O guatemalteco Astúrias se encontrava em 1924 na capital francesa, depois de um período em Londres, e, ao mesmo tempo que estudava antropologia na Sorbonne, tomou contato com o mais importante exemplo da literatura maia-quiché, o *Popol Vuh*, livro da criação do mundo, que o escritor traduziu para o espanhol, descobrindo assim, na Europa, parte da tradição pré-colonial de seu país.

Astúrias, como havia feito antes em Londres, tornou-se frequentador da Biblioteca Nacional e no mesmo ano em que chegou a Paris começou a frequentar os cursos sobre religiões pré-colombianas, de George Raynaud, na École Pratique

---

<sup>36</sup> SUBIRATS, Eduardo. **A penúltima visão do paraíso**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Studio Nobel, 2001, p. 75-79.

des Hautes Études e também os de Joseph Capitan, no Collège de France, sobre as civilizações antigas da América Central. Tudo isso, para Astúrias, se constituiu como revelação de uma raiz esquecida, engendrando para o escritor uma espécie de gênese poética, que a partir disso ganhou nova consciência artística e introduziu em sua literatura o universo mítico e as tradições orais dos indígenas guatemaltecos. A essa tradição descoberta, juntou as histórias ouvidas em sua infância e publicou em Madri, em 1930, com ajuda de seus amigos, *Leyendas de Guatemala*, que acabou por chamar a atenção dos círculos surrealistas franceses.

Em Paris, Astúrias se relacionou com outros intelectuais latino-americanos, Armando Godoy, Alejo Carpentier e também Uslar Pietri. Nos cafés da capital francesa, um dos temas frequentes nas discussões do grupo era o surrealismo, exposto no manifesto de Breton, que agia como ímã para os interessados nas vanguardas literárias da época. E como revelaria Astúrias, sobre o período parisiense na convivência com os surrealistas, nesse momento ele havia encontrado seu caminho estético, sua nova forma de expressão e representação literária, sofrendo uma mudança ideológica, o que o conduziu a aderir a um projeto artístico libertário de inclusão e fusão das culturas subalternas indígenas a um modelo transculturado e mestiço, isso era o que compreendia como sendo a condição de seu país e, de certo modo, do subcontinente latino-americano.<sup>37</sup>

De extrema importância dentro desse contexto surrealista em que viveram Asturias e outros artistas latino-americanos foi o fato de na França, nas décadas de 1920 e 1930, ter havido uma intensa aproximação entre surrealismo e etnografia. Após a Primeira Guerra, muitos escritores se dedicaram a juntar os pedaços da cultura que havia se estilhaçado pelo conflito internacional, e com isso o campo de pesquisa, devido às novas dimensões culturais alcançadas pelo avanço tecnológico da modernidade, expandiu-se radicalmente. Com isso, as chamadas sociedades mais “primitivas”, como África, América e Oceania se transformaram em fontes estéticas, cosmológicas e científicas. Exemplos: Apollinaire com seus ídolos africanos, nos quais Picasso encontraria sua inspiração estética para o cubismo; os

---

<sup>37</sup> PERETI, Emerson. **El señor presidente**: transculturação narrativa e construção simbólica da nação. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

surrealistas, muito interessados em universos exóticos, que passaram a frequentar o mercado de pulgas parisiense em busca de artefatos culturais, os quais, por vezes, retirados de seu contexto funcional, passaram a servir de objeto estético de vanguarda.

Não podemos ainda nos esquecer da poesia primitiva africana que transitou entre os impressionistas alemães e os dadaístas do Cabaret Voltaire, de Zurique, que liam seus textos ao som de tambores. Até mesmo o Brasil foi inserido nessa onda, quando em 1918 Paris ouvia a execução de dois poemas tupis musicados, para vozes femininas e batidas de mão, por Darius Milhaud, o mesmo que se responsabilizou pela partitura da *L'homme et son désir*, com texto teatral de Paul Claudel, ambientado na Amazônia e encenado em 1921 pelo Balé Sueco. Sem contar as estreitas ligações dos modernistas de São Paulo com Blaise Cendrars, cuja *Anthologie nègre*, de 1918, fez-se um dos marcos do primitivismo literário ao incorporar o exótico brasileiro por meio de poemas e textos em prosa que tratavam da experiência das viagens do autor pelo país.<sup>38</sup>

Segundo James Clifford, a etnografia compartilhou com o surrealismo o abandono da distinção entre “alta” e “baixa” culturas e forneceu não apenas uma fonte de alternativas não-ocidentais, mas ainda uma predominante atitude de irônica observação participante entre hierarquias e significados da vida coletiva.<sup>39</sup>

O surrealismo etnográfico e a etnografia surrealista, segundo Clifford, são construções utópicas, que misturam e zombam das definições institucionais de arte e ciência. Ao pensar o surrealismo como etnografia pode-se questionar o papel central do “artista” criativo, o gênio-xamã desvendando realidades mais profundas no domínio dos sonhos, dos mitos, alucinações e escrita automática. Esse é um papel bem distinto daquele do analista cultural, interessado em montar e desmontar códigos e convenções comuns. O surrealismo unido à etnografia recupera sua antiga vocação de política cultural crítica, vocação perdida em desenvolvimentos ulteriores. Etnografia e surrealismo juntos não podem ser tomados como simples “interpretação das culturas”, pois o mundo não pode ser visto como dividido em

<sup>38</sup> PAES, José Paulo. A ruptura vanguardista: as grandes obras. In: **América Latina: Palavra, literatura e Cultura**. Ana Pizarro (org.). São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993, p.102.

<sup>39</sup> CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. José Reginaldo Santos Gonçalves (org.). Trad. Patrícia Farias. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 148.



distintos e textualizados modos de vida. A etnografia mesclada ao surrealismo surge como teoria e prática da justaposição; estuda ao mesmo tempo em que se torna parte da invenção e da interrupção de totalidades significativas nos trabalhos de importação/exportação.<sup>40</sup>

Pode-se dizer que tanto o etnógrafo quanto o surrealista tem uma vocação de “recombinar” realidades. A etnografia, ciência de risco cultural, como diz Clifford, emprestou ao surrealismo, diríamos, um desejo constante de ser surpreendido, de desfazer sínteses interpretativas, e valorar (quando surge) o inclassificável, o outro inesperado. E nesse campo nos é permitido discutir a noção de *valor*.

Se a observarmos do ponto de vista da sociologia literária como sujeita a variáveis estético-ideológicas e históricas, como indica Viviana Gelado, é possível perceber, em vários manifestos, programas e outras obras gerados pelos movimentos de vanguarda (e aqui a autora se refere ao subcontinente latino-americano) uma deliberada operação de valorização do popular, e isso se dá de forma radical, no intuito de promover a ruptura da dicotomia arte “alta” e “cultura popular”, assim expondo o caráter variável, histórica e socialmente, da noção de estético.

Por outro lado, a promoção da ruptura da dicotomia entre alta cultura e cultura popular por parte dos movimentos de vanguarda, tanto em solo europeu quanto latino-americano, sustenta-se na aposta maciça feita por esses na noção de cultura por oposição à de civilização<sup>41</sup>, adotada esta última como bandeira, em nosso continente, por intelectuais dos movimentos da década anterior, contemporâneos das independências nacionais. Tal mudança implica historicamente uma consideração mais matizada em relação ao projeto de modernização exaltado pelas gerações anteriores, desde o positivismo imperante na década de oitenta do século XIX, e seu otimismo endêmico. A ênfase na cultura contra a civilização aposta em uma modernização mais justa, colocando à vista as mazelas geradas pela imposição do modelo adotado pelas oligarquias locais. A escolha feita pelos movimentos de vanguarda diz

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 154-155.

<sup>41</sup> A noção de civilização está intrinsecamente condicionada pela variável histórica. Desse modo, a primeira definição que Raymond Williams fornece acerca da “civilização” é a de que essa é geralmente usada para descrever um estado alcançado ou uma condição da vida social organizada, enfatizando seu caráter de resultado de um processo.

respeito, acima de tudo, à adoção de uma visão menos apriorística e, portanto, mais complexa e profunda do âmbito social e, em particular, dos bens simbólicos produzidos e consumidos pelos diversos grupos que o integram. Devemos entender então que é contra a concepção utilitarista e iluminista de cultura como “modo de vida superior”, segundo Raymond Williams, que se insurgem os movimentos vanguardistas.

Já Leenhardt aponta como condição do surgimento das vanguardas europeias, particularmente na Alemanha, o confronto entre a “verdadeira cultura” e a “civilização técnica, burocrática, racionalista e burguesa”. E desse confronto resulta, na virada do século, um senso de desencantamento como diagnóstico social, que acaba sendo oportunamente aproveitado e encontra de modo paradoxal vazão no âmbito cultural, entendido como projeto político estatal, engendrado pela burguesia, e cuja primeira representação institucional importante se constituirá por meio da escola<sup>42</sup>. No início do século XX, diz Leenhardt, já é claro para escritores e artistas que a cultura faz parte de uma estratégia política de poder. Portanto, ao propor a ruptura dos gêneros e o ataque à arte e à cultura como instituições, por meio do diálogo entre os variados códigos, gêneros e registros de linguagem, os movimentos de vanguarda reelaboram o âmbito cultural e o próprio “texto” literário (manifestos, prefácios, narrativa, poema) como se fosse um campo de batalha. Temos aqui um fenômeno claro de expressão do processo de legitimação dos setores intelectuais provenientes das classes médias que passam a disputar com os oligarcas a representatividade “nacional”, e, por isso mesmo, política, a englobar também os setores subalternos, que os intelectuais dos setores médios afirmam

---

<sup>42</sup> O teor do papel atribuído à instituição escolar, à revelia do que desejavam muitas vezes os intelectuais que formaram parte dos movimentos de vanguarda na região (diz Leenhardt também sobre o que ocorria na América Latina), é representativo do projeto traçado pelas oligarquias locais, interessadas na promoção de uma integração forçada dos setores subalternos a um projeto nacional de desenvolvimento que as perpetuasse como setor hegemônico. No caso do México, por exemplo, o programa de alfabetização instituído por Vasconcelos depois da Revolução revestirá elementos bastante contraditórios. Com isso se podem levantar questões como a instituição da cultura por parte das oligarquias, apoiadas pelo Estado, distinta e até contrária à idéia de cultura dos setores sociais subalternos, cujas demandas o populismo demagógico estatal precisava atender. Com efeito, a oligarquia e o Estado continuarão a entender por cultura, a escrita, ocidental e urbana, enquanto os setores sociais subalternos a compreenderão como um todo de que também fazem parte as diversas práticas orais (religiosas, estéticas, políticas) moldadas em diversos códigos (pictórico, gestual, musical). (GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina**. São Carlos: Edufscar; Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006, p. 65.)

também representar, no âmbito cultural.<sup>43</sup>

É possível perceber, nas vanguardas, uma preocupação estética em relação ao popular nos mais distintos âmbitos artísticos. E isso em todo o subcontinente latino-americano. Na música, temos Heitor Villa-Lobos com seu estudo de gêneros e motivos populares e a temática nacionalista; a recuperação da “música ritual dos índios mexicanos”, por Carlos Chávez e Silvestre Revueltas, e também dos elementos fundamentais da arte popular mexicana, adaptados a uma expressão artística moderna; além dos temas e estruturas rítmicas folclóricos da Argentina a inspirar a produção de Alberto Ginastera, um pouco mais tarde (nas décadas de 1930 e 1940) e que surgiram de modo sintetizado com elementos politonais e dodecafônicos.

Na pintura, técnicas, motivos e personagens da tradição indígena e da popular recuperados pelo muralismo mexicano e pelos gravuristas; a incorporação dos dizeres da crônica diária à maneira do *corrido* e da literatura de cordel nos murais de Rivera e na pintura de cavalete de Frida Khalo; os personagens e temáticas escolhidos por Portocarrero, Portinari, Di Cavalcanti e, por vezes, também por Pettoruti e Xul Solar; as cores “caipiras” de Tarsila do Amaral entre 1923 e 1927; os motivos, danças, cenas populares que inspiraram, entre outros, os *Candombe*, de Pedro Figari; enfim, tudo isso é representativo da preocupação com o popular.

Embora não sendo um processo de todo homogêneo, a proposta estética e ideológica que se configurava, sobretudo, na mentalidade dos intelectuais liberais — que tomaram contato com os “ismos” europeus e a psicanálise, o marxismo e o anarquismo — possuía a crença nos poderes transformador do sonho e criacional dos mitos. A partir de então, como no caso de Asturias, muitos desses intelectuais passaram a utilizar as raízes americanas descobertas na Europa como fonte primordial de inspiração. Exemplo disso são a busca pela expressividade americana original, do peruano Cesar Vallejo, a participação do martinicano Aimé Césaire no movimento estético e anticolonial da Negritude, e Oswald e Mário de

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 64-65.

Andrade, no Brasil, com a recriação dos textos indigenistas presentes em *Macunaíma* e a incorporação simbiótica da Antropofagia.

Na visão de Ángel Rama, houve nas origens da grande renovação das letras latino-americanas do século XX uma coincidência entre todos os escritores e todas as correntes estéticas para manipular as contribuições de fora como meros fermentos a serem usados nas descobertas de analogias internas. Não foi apenas Alejo Carpentier que, ao ouvir as dissonâncias da música criada por Stravinski, descobriu e passou a valorizar os ritmos africanos que já vinham sendo ouvidos havia séculos no povoado negro de Regla, perto de Havana, sem que lhes prestassem atenção. Esse mesmo impulso foi o que animou, por exemplo, a obra do mais importante modernista do Brasil, Mário de Andrade.<sup>44</sup>

Alejo Carpentier (para dar mais destaque a esse intelectual tão importante nessa fase, e tido como padrinho das novas gerações) mostrou desde o início de sua produção um interesse em alcançar a síntese cultural americana, produto do cruzamento de várias culturas e etnias. Filho de pai francês e mãe russa, nasceu em Havana, o que o faria se sentir cubano por toda sua vida, apesar do fato de ter passado grande parte dela no exterior.

Obrigado a sair de Cuba em consequência da ditadura de Gerardo Machado, emigrou para Paris, onde, já sabemos, se integrou ao movimento de Breton, tal como Asturias. Outro surrealista o ajudou quando de sua fuga, Robert Desnos, que cedeu a Carpentier seu próprio passaporte. Fruto de toda essa história, o intelectual cubano publicou em Madri, em 1933, seu primeiro romance *¡Écue-Yamba-O!*, intento surrealista de aproximar-se do mundo mágico dos negros afrocubanos.

Anos mais tarde, escreverá *El reino de este mundo* (1949), cuja confecção constitui um exemplo privilegiado do “real maravilhoso americano”, que se dá na união de elementos díspares, provenientes de culturas distintas e heterogêneas, e configura uma nova realidade histórica, a subverter, segundo

---

<sup>44</sup> RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. Flávio Aguiar e Sandra Guardini T. Vasconcelos (orgs.). Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001, p. 214.

Irleamar Chiampi<sup>45</sup>, os padrões convencionais da racionalidade ocidental. Essa expressão, associada frequentemente ao realismo mágico pela crítica hispano-americana, foi cunhada por Carpentier para designar não as fantasias ou invenções do narrador, mas o conjunto de objetos e acontecimentos reais que particularizam a América no contexto ocidental. No romance mencionado, o escritor cubano buscou resgatar o significado básico de um evento histórico do continente: o afrancesamento e os sincretismos culturais acentuados durante o reino de Henri Christophe (1807-1820), cozinheiro durante a colonização francesa e primeiro rei negro da América. É a ideia de um continente americano como repositório de prodígios naturais, culturais e históricos, isso bem exposto no prólogo do romance, que seria uma espécie de manifesto de uma nova orientação ficcional e se tornaria até mais famoso que o próprio romance, como diz Emir Rodríguez Monegal. E as razões desse êxito se dão porque ali, naquele famoso prólogo, Carpentier propõe justamente a “teoria do real maravilhoso americano”, estabelecendo uma verdadeira profissão de fé enquanto escritor e estimulando os narradores latino-americanos a se voltarem ao mundo do próprio continente, cujo potencial de prodígios, afirmava o autor, sobrepujava em muito a fantasia e a imaginação europeias. O motivo original dessa consciência da realidade americana tem a ver com a crise pessoal que a experiência surrealista de Carpentier, na França, lhe acarretou.

Segundo o escritor, em uma entrevista a César Léante<sup>46</sup>, parecia-lhe uma tarefa vã seu esforço surrealista, não poderia acrescentar nada ao movimento. Então, teve uma reação contrária. Sentiu forte desejo de expressar o mundo latino-americano. Dedicou-se a ler por longos anos tudo o que podia sobre a América, desde as cartas de Colombo, passando por Inca Garcilaso, até os autores do século XVIII. Por quase oito anos praticamente não fez outra coisa a não ser ler textos do continente, que se lhe apresentava como uma enorme nebulosa que ele tratava de entender porque tinha a intuição de que sua obra ia

---

<sup>45</sup> CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no Romance Hispano-Americano**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

<sup>46</sup> *Confesiones sencillas de un escritor barroco*, reproduzida em Helmy Siacomán (ed.), *Homenaje a Alejo Carpentier*, New York, Las Americas, 1970.

se desenvolver a partir dali, e ia ser profundamente americana.<sup>47</sup>

Segundo Chiampi, apesar da polêmica estabelecida com o próprio Breton, atacando o ídolo predileto deste, o Conde de Lautréamont (para Carpentier um forjador de maravilhas falsas, conseguidas com truques de mágica), é difícil negar que “a iluminação sistemática de outros lugares”, ou o “perpétuo passeio pela zona interdita” bretonianos constituem uma inspiração decisiva para Carpentier em suas teorizações sobre o real maravilhoso americano. E as pegadas do surrealismo no conceito do real maravilhoso americano (apesar das restrições do escritor cubano) são mais numerosas do que se imagina. Uma leitura dos pensamentos surrealistas de Breton em seus manifestos permite revelar até que ponto Carpentier estava impregnado das doutrinas europeias no seu tão conhecido prólogo. Uma dessas reflexões está contida em “*Le miroir du merveilleux*”, de Pierre Mabilie, e permanece com obra indispensável à elucidação do espírito surrealista, segundo Breton. Neste livro, Mabilie define o maravilhoso com uma realidade externa e interna ao homem, rejeitando a separação do objetivo e do sensitivo. Apesar de que sua interpretação monística do mundo leva, afinal, à generalização do maravilhoso, é no espírito popular, no folclore, que Mabilie localiza suas referências trans-históricas acerca do tema. Em uma requintada visão antropológica, Mabilie reuniu variados textos, de distintas tradições culturais, sempre relacionados ao conhecimento do maravilhoso. Criou com isso então uma antologia direcionada à diferenciação entre as culturas periféricas ou marginais (incluindo a América Latina) – vendo-as como férteis em eventos maravilhosos – e a tradição ocidental, relativamente pobre nesse sentido. E suas reflexões acerca do maravilhoso (que incluía, entre outros aspectos, a sensibilidade para a magia e os sincretismos religiosos do Haiti, onde viveu na década de 1940) acabaram por inseminar os motivos básicos do famoso prólogo de *El reino de este mundo*, de Carpentier.<sup>48</sup>

Segue Chiampi dizendo que é preciso reconhecer que se a ideia de uma realidade maravilhosa não é uma criação teórica de Carpentier, a contribuição do escritor cubano ao estágio pós-surrealista reside no fato de ter identificado de

---

<sup>47</sup> CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. *Op. Cit.* p. 32-33.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 35

modo concreto uma entidade cultural, cujos traços de formação étnica e histórica são a tal ponto estranhos aos modelos racionais que se justifica a “predicação do maravilhoso ao real”. Ademais, as ressalvas que faz Carpentier ao surrealismo objetivam muito menos atingir-lhe o ideário que as fórmulas fantasistas e oníricas da ficção, ao modo dos “Cantos de Maldoror”, de Lautréamont, que foi o exemplo escolhido no prólogo para criticar a “taumaturgia burocrática” dos fabricantes do maravilhoso. Ao defender um projeto de leitura do real, fundamentada na razão, porém motivada pela fé, Carpentier invoca para o escritor um novo comprometimento, cuja intenção evidente é a de deslocar a busca imaginária do maravilhoso e avançar no sentido de uma redefinição da sobre-realidade, que deixa de ser um produto da fantasia (de um *dépaysement* que os jogos surrealistas buscavam) para criar uma região anexada à realidade ordinária e empírica; contudo, só possível de ser apreendida por aquele que crê. A noção de fé, defendida no prólogo de Carpentier no sentido de restabelecer o compromisso com o real, insinua, como em Mabilie, aquele ciclo de culturas em que Oswald Spengler identificou a pré-reflexividade, anterior ao pragmatismo e ceticismo das civilizações decadentes<sup>49</sup>. Carpentier invoca justamente essa América primigênia, sem contaminação da reflexividade, como um universo de mitos e religiosidade primitivos, capaz, por isso mesmo, de efetivar o projeto de poetização do real maravilhoso, que para Carpentier podia ser proporcionado pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença do índio e do negro, pela Revelação que constituiu o recente descobrimento da América, pela fecunda mestiçagem que ali foi propiciada, e que coloca o subcontinente latino-americano ainda bem distante de esgotar seu caudal de mitologias<sup>50</sup>.

Como se pode perceber a consolidação do real maravilhoso como signo da cultura latino-americana foi motivada pela discordância de Carpentier com relação aos preceitos surrealistas; mas as teses expostas no prólogo de *El reino*

---

<sup>49</sup> Spengler possuía uma visão cíclica da História, observando que cada ciclo continha um período inicial de “cultura” e um final de “civilização”. O primeiro seria marcado por uma fase de diferenciação e afirmação de qualidades específicas; o segundo seria de decadência, em que a afirmação da qualidade era gradativamente substituída pela pura quantidade. Para ele a degenerescência quantitativa ocorria em todas as culturas, sendo biologicamente condicionada.

<sup>50</sup> CARPENTIER, Alejo. Prólogo. In: **El reino de este mundo**. Madrid: Alianza Editorial, 2007, p. 13-14.

*de este mundo* desvelam a dupla postura de aceitação dos postulados surrealistas (os aspectos mágicos e irracionais do real) e de recusa de mecanismos de busca da sobre-realidade em literatura, defendidos pelos poetas franceses da década de 1920.

É inútil reivindicar qualquer valor referencial para o real maravilhoso americano. Seu valor metafórico, no entanto, fornece um teor cognitivo que bem pode ser tomado por ponto de partida para indagar sobre o modo como a linguagem narrativa tenta sustentar essa suposta identidade da América no contexto ocidental. O que é necessário reter para o que segue é a pertinência das reflexões do autor cubano sobre a fenomenologia da percepção do maravilhoso na realidade, uma vez que nos abrem trilhas para a análise das relações pragmáticas do texto literário. Com relação à abordagem ontológica do mundo americano, logo veremos que, convertida ao significado de “junção do heterogêneo”, pode ser integrada ao conjunto das relações semânticas que o signo narrativo requer.<sup>51</sup>

Apesar de as correntes de vanguarda latino-americanas terem se originado da assimilação de aspectos das diversas vanguardas europeias, a essa importação múltipla, a que não faltou um viés crítico, acrescentaram mais um: a leitura crítica da própria tradição latino-americana, sobretudo a do período romântico, momento capital de afirmação da nacionalidade.

Desse processo arguto e meticuloso — que poderia ser representado, por exemplo, pela imagem antropofágica do Modernismo brasileiro ou da transculturação, de Fernando Ortiz, aplicada à literatura por Ángel Rama — criou-se um discurso literário a um só tempo afirmativo e crítico, que embora mantivesse sua preocupação ontológica (a construção identitária de vários países da América Latina), substituiu a *naïveté* romântica por tintas fortemente paródicas. E apesar desse tom crítico, que se achava na base de todos os movimentos de vanguarda latino-americanos, desde o Ultraísmo de Borges e o Creacionismo de Huidobro até o Modernismo brasileiro, a questão da identidade cultural e nacional foi ainda tratada nesses movimentos a partir de uma perspectiva ontológica, o que explicaria em grande medida o fato de eles terem sido seguidos de uma série de movimentos regionalistas engajados, que

---

<sup>51</sup> CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. *Op. Cit.* p. 39.



possuíam por meta a denúncia da realidade econômica e social do continente.<sup>52</sup>

Para esclarecer um pouco melhor acerca de uma total dicotomia entre vanguarda e regionalismo (mas na verdade temos que o regionalismo, como vimos no parágrafo anterior com Coutinho, funcionou também como consequência das vanguardas ou pelo menos de um sistema único literário, como veremos a seguir), lembremos do que diz Candido sobre o ensaio de Ángel Rama chamado *Medio siglo de narrativa latinoamericana*, de 1972. Ali, o pensador uruguaio manifesta que foi aproximadamente a partir de 1910 que a América Latina desenvolveu um sistema literário próprio, com uma dimensão continental, criando aquilo que Rama denominou como “*un único sistema literário común*”, e nisso está incluído o Brasil, que não figura mais com um corpo paralelo, como na sua concepção anterior, mas é parte integrante. Segundo Rama, os dois focos principais da vanguarda foram São Paulo e Buenos Aires, e nos dois casos é comprovada a ocorrência de algo que é comum a todo o subcontinente: a existência de “*dos modos*”. Sendo o primeiro a representação da ruptura radical com o passado e da referência a uma realidade virtual que se projeta no futuro. Esse modo esteve vinculado diretamente às vanguardas europeias, de tendência universalista, e que, apesar disso, não resultou em um modo alienante como haviam sido as tendências decadentistas na passagem do século XIX ao XX. O que as vanguardas latino-americanas recuperaram em Paris foi a originalidade da América Latina, sua especificidade, seu sotaque, sua realidade singular. Já o segundo modo consistiu em adentrar a realidade local, com tendência ao realismo, a suscitar o regionalismo e, conseqüentemente, a continuidade das relações com o passado, pois o regionalismo pressupunha a valorização das tradições e um sentimento conservador de nostalgia, resistente às inovações do mundo contemporâneo.<sup>53</sup>

Apesar das contradições geradas pelas vanguardas do começo do século XX, elas se tornaram o foco irradiador de um conjunto de processos que modificaram substancialmente a literatura da América Latina. De acordo com Rama, o impulso modernizador das vanguardas cobrou do regionalismo uma

---

<sup>52</sup> COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina**. *Op. Cit.* p. 63-64.

<sup>53</sup> CANDIDO, Antonio. La mirada crítica de Ángel Rama. *In: Ensayos y comentarios*. *Op. Cit.* p. 363.

reimersão e revisão nos/dos traços culturais locais como um aparato moderno, para que não fosse perdido todo um conteúdo cultural vasto que servia também, por meio do campo literário, de instrumento de identificação e integração nacional em um período de intensas rupturas sociais.

A natureza internacionalista fez com que artistas e escritores pudessem perceber o fenômeno cultural de sua terra baixo uma perspectiva distinta e assim redescobrissem, ou ao menos buscassem, sua própria identidade e condição histórica. E, a partir disso, passassem a expressar tal condição no fazer artístico e literário.

Na ânsia modernizante de encontrar uma literatura que abrangesse a formação étnica e cultural heterogênea de cada nação, de achar um expediente literário que sintetizasse essa condição, ou ainda para encontrar uma expressividade local legítima, muitos dos escritores e artistas imergiram no primitivo. Por meio da indagação, da reinterpretação, da avaliação das inspirações provenientes das raízes telúricas tradicionais, orais, populares, folclóricas, algumas até antropologicamente intuitivas, da mesma cultura (e também os elementos cotidianos, espontâneos e rústicos, desprezados por quem na arte ou na cultura é apenas sensível ao requintado e ao erudito), esses escritores redescobriram aspectos que, embora pertencentes ao conjunto de bens tradicionais, não eram vistos ou ainda não tinham sido utilizados de maneira sistemática, e cujas possibilidades se manifestavam na perspectiva modernizadora.<sup>54</sup>

É válido ainda acrescentar as considerações de Néstor García Canclini ao dizer que mesmo em países onde a história étnica e grande parte das tradições foram dizimadas, como é o caso da Argentina, mesmo os artistas “adeptos” dos modelos europeus não foram simples imitadores de estéticas importadas, nem podem ser acusados de desnacionalizar a própria cultura. E mais, nem com o passar dos anos se revelaram sempre como as minorias insignificantes que eles supuseram em seus textos. Por exemplo, um movimento altamente cosmopolita como o da revista *Martín Fierro*, de Buenos Aires, alimentado no ultraísmo espanhol e nas vanguardas europeias, redefine essas influências em meio aos conflitos socioculturais daquele país. Questões como emigração e urbanização (presentes no primeiro Borges), a polêmica com as autoridades literárias anteriores (como

---

<sup>54</sup> RAMA, Ángel. **Literatura e Cultura na América Latina**. *Op. Cit.* p. 257.

Lugones e a tradição *criollista*), o realismo social do grupo Boedo, enfim, tudo isso pretende colocar em xeque o momento cultural argentino.<sup>55</sup>

Além disso, temos a renovação argentina do gênero fantástico promovida por Borges, Cortázar e Bioy Casares, que não traz um estrito parentesco com a literatura fantástica ortodoxa, visto que, em suas obras, a dúvida racional se desfaz, a emoção do medo não ganha mais seu significado pelo discurso, o insólito se expande a um grau generalizado, o relato descentraliza o enigma do acontecimento, que não mais se desenvolverá como bifurcação antinômica das probabilidades externas da explicação do “fantasma”. Na América hispânica não é a obra de Borges, ou de seus seguidores (Cortázar e Casares), que explora às últimas consequências (estéticas e de significação) o realismo maravilhoso, por exemplo. Porém, é certo que a ficção borgeana quebra com os velhos esquemas narrativos, substituindo uma anacrônica agitação emotiva do relato fantástico hispano-americano romântico e modernista. A inquietação conceitual de Borges que dá início à revisão da metafísica do real e do imaginário marca a nova modalidade de ficção. O escritor portenho não apenas ultrapassa os cacoetes discursivos da tradição literária fantástica; além disso, faz a crítica categórica que aponta metalinguisticamente as diretrizes do pós-fantástico. Um dos momentos em que podemos perceber isso na obra borgeana está no conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, quando o narrador lê a Enciclopédia do planeta (ir)real e diz que ao se por a folheá-la sente uma vertigem, que não descreverá, porque aquela não é a história de suas emoções, mas de Uqbar, Tlön e Orbis Tertius. A notação, segundo Irleamar Chiampi, comparece ainda no texto, porém, com uma entonação crítica e irônica do efeito da fantasticidade, que a transforma em epitáfio da literatura fantástica e já a direciona para novos rumos ficcionais.<sup>56</sup>

Pode-se afirmar então que houve nesse período vanguardista o surgimento de um panorama de luta por emancipação criativa, que trouxe em seu âmago o

---

<sup>55</sup> CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2003, p. 80.

<sup>56</sup> CHIAMPI, Irleamar. **O realismo maravilhoso**. *Op. Cit.* p. 71.

desejo de descolonização espiritual e refundação do corpo literário não mais dependente de meras importações. Houve a busca por revitalizar a representação artística latino-americana, baseada, como dissemos, no conjunto de objetos e eventos reais que particularizam a América no contexto ocidental e não para designar fantasias ou invenções do narrador. Nisso, por exemplo, podemos encontrar a diferença básica em relação ao Realismo Fantástico ou Mágico, surgidos em solo europeu. Significado histórico e sincretismo cultural passarão a ser as fontes para o escritor latino-americano.

Os expoentes de nossas vanguardas sempre estiveram atrelados ao ato de inovar, ao ato de recriação da tradição, e também foram marcados por uma inquietude estética e discursiva. Toda a arte na América, a partir disso, passa a estar intimamente ligada à ideia de um novo homem, de um novo continente americano.

E nesse novo continente, esse novo homem, esse novo artista buscou restaurar, como propõe Subirats, a memória das origens como passo primeiro para a construção artística de uma sociedade radicalmente renovada. Essa foi, por exemplo, a experiência intelectual que transpassou a aventura antropofágica brasileira, de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, a poética Pau-Brasil e a *Revista de Antropofagia*. E, por fim, a que já nos referimos antes, a novela épica de Mário de Andrade, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Lembrando ainda que foi também em Paris que Oswald e Tarsila perceberam que o canibalismo vanguardista europeu (centrado em figuras como Francis Picabia e Salvador Dalí) não captava o caráter específico da História ou da etnologia da Antropofagia americana.

Os aspectos programáticos dos mais destacáveis do Pau-Brasil implicam, em termos de mudança, valores que nas vanguardas europeias somente tiveram uma importância marginal: nostalgia do passado que remontava às tradições orais e indígenas das culturas antigas da América, a recuperação de uma memória histórica danificada de modo sério pela lógica missionária da colonização americana e o projeto altamente inovador de integrar a moderna civilização tecnológica a uma concepção totalmente pagã da natureza e da existência humana. Nada disso poderia ser identificado nos programas das vanguardas do velho continente. Além dessas diferenças, é necessário destacar mais uma linha

que divide o mundo latino-americano da crise europeia: a relação colonial e pós-colonial. Diz Subirats que quase nem é preciso rememorar que os manifestos de Oswald expunham frontalmente essa questão. E, além disso, o vanguardista brasileiro atribuiu à crítica da imposição missionária de modelos linguísticos, epistemológicos e éticos, e de sua repetição nas modernas condições de importação de padrões europeus artístico-literários, um papel principal em seu pensamento programático. Nessa sua missão artística e civilizadora, Oswald pressupunha nada menos que reverter o próprio princípio teológico-científico que constituía o processo colonizador, daí o motivo de seu manifesto de 1929 proclamar que nunca fomos catequizados, por isso podemos pensar e configurar um modelo revolucionário de civilização, conjugação da cultura erudita e a popular, unidade de poética mimética e racionalidade produtiva, e levantá-lo contra os valores niilistas cristãos e as expressões intelectuais do declínio moral capitalista. Tal perspectiva anticolonial era nova em vários pontos. Com certeza, proveniente de uma inspiração socialista e da tradição de independência latino-americana. Além disso, o projeto antropofágico adotava ainda uma perspectiva básica, que era a de salientar os processos repressivos, os deslocamentos, a inversão do real, e, por fim, o caráter irracional inerente ao *logos* colonizador do progresso.<sup>57</sup>

Os textos publicados na Revista de Antropofagia, de Oswald, identificavam o experimento formalista, os princípios de uma nova abstração, a independência com respeito à descrição temática, o novo tratamento autônomo da cor e do ritmo, enfim, as *parole in liberta*, agitadas pelos movimentos de vanguarda europeus, com as expressões artísticas das civilizações históricas brasileiras, sobretudo a simplicidade e a pureza, e ainda a liberdade de suas linguagens e formas tradicionais.<sup>58</sup>

Poderíamos dizer aqui, lembrando Uslar Pietri, que tudo isso nos faz pensar que essa refundação da literatura latino-americana, no século XX, surge mesclada e na sua impureza alcança as mais altas expressões. A mescla, portanto, torna-se marca de nascença da literatura adulta do século XX no subcontinente. Não há na história desta literatura, diz Pietri, nada parecido a uma

---

<sup>57</sup> SUBIRATS, Eduardo. **A penúltima visão do Paraíso**. *Op. Cit.*. p. 51-57.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 57

ordenada sucessão de escolas, como as tendências e períodos que marcam, por exemplo, a literatura francesa. Na Americana-latina nada se acaba e nada está separado. Tudo se sobrepõe e se funde. Clássico e o romântico, antigo e moderno, popular e refinado, tradicional e exótico.

Isso tudo nos faz refletir sobre o caráter rebelde da literatura latino-americana, e evidencia sua luta constante para não se deixar subordinar pelas características de uma cultura dominante. Portanto, devemos mesmo pensar essa literatura com força na transculturação que, como bem ressalta Peter Burke, foi um termo pensado pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz que “se aproximou mais da ideia contemporânea de reciprocidade quando sugeriu a substituição da noção de ‘aculturação’ de mão única pela de ‘transculturação’ de mão dupla”<sup>59</sup>.

Nesse sentido, a metáfora do círculo sobre a qual fala Burke é útil para nos referirmos às adaptações de itens culturais estrangeiros, as quais podem ser tão completas que o resultado às vezes é a reexportação para o lugar de origem do item. Por exemplo, a literatura de Real Maravilhoso Americano tem suas matrizes europeias (como o surrealismo), mas aqui, como mostramos, foram recicladas, remoduladas, dando praticamente origem ao chamado *Boom*<sup>60</sup>, numa produção sempre ligada ao pensamento estético e discursivo particularizado. Depois retornou ao mundo como a grande força literária das Américas e talvez mesmo como a principal expressão da literatura ocidental nos meados do século XX;

---

<sup>59</sup> BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. Trad. Leila Souza Mendes São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

<sup>60</sup> Ao empregar o termo Boom o fazemos no sentido que aponta André Luiz Gonçalves Trouche no artigo *Ainda o pós-boom* que diz que “a análise dos principais ensaios que buscam dar conta do conceito de Boom aponta claramente no sentido de entendê-lo como a culminância de um longo processo de afirmação do projeto criador hispano-americano, cristalizado pela denominação de ‘Nova Narrativa Hispano-Americana’”. É preciso, pois, pensar o Boom como um conceito, que, tomado de empréstimo à teoria econômica, inicialmente foi aplicado à literatura latino-americana no intuito de dar conta de um súbito incremento de cifras no movimento editorial. Apesar da violenta reação que sempre provocou este termo - que então apenas designava um fenômeno de comercialização e recepção -, por seu uso extremamente recorrente e indiscriminado, ganhou uma nova dimensão, por meio de um processo metonímico de extensão de significado, passando a indicar um período, uma proposta poética e uma fase histórica do processo narrativo: o período que até então era designado pelo composto “Nova Narrativa Hispano-Americana”.

### **2.3 Boom: ressurreição da ruptura (ou positivities e negatividades até o luto, em 11 de setembro de 1973)**

Europa, 1939. Fim da Guerra Civil Espanhola. Explode a Segunda Guerra Mundial. Os intelectuais hispano-americanos se posicionam favoráveis à República espanhola e contra o hitlerismo alemão. Octavio Paz, Alejo Carpentier, Juan Marinello, Pablo Neruda, Nicolás Guillén e outros haviam participado, em 1937, em Valência, do II Congresso de Intelectuais Antifascistas.

Com a ascensão de Franco ao poder, após a vitória dos militares rebeldes, e com isso a instalação de um regime ditatorial e fascista na Espanha, bem como o fortalecimento da Alemanha nazista, muitos escritores e intelectuais espanhóis se exilaram na América Latina, sobretudo na Argentina e no México. O que contribuiu para revigorar o horizonte cultural nessas partes do subcontinente latino-americano. Novas revistas, polêmicas intelectuais instigantes e o surgimento de casas editoriais a cobrir o vazio deixado pela indústria de livros espanhola são fatores preponderantes para que a América Latina se torne o centro intelectual do mundo hispânico.

Intelectuais de outras línguas também buscaram refúgio na América Latina, durante a Segunda Guerra, o que veio a reforçar ainda mais a vida cultural do subcontinente. Os surrealistas Benjamin Perét e Andre Breton, que travou amizade com Claude Lévi-Strauss no navio em que ambos fugiam da França para o outro lado do Atlântico, são exemplos notórios disso. Bem como, nesse mesmo período, houve o retorno de muitos intelectuais latino-americanos que viviam o caos bélico-fascista europeu, trazendo consigo a maturidade necessária para reconhecer em sua terra as múltiplas realidades que a caracterizam.

São dos anos 1940 as conquistas determinantes para a narrativa romanesca surgida nas décadas seguintes.

A América é agora o lugar do futuro diante do ocaso europeu, cuja ideia se dá no próprio pensamento do filósofo alemão Oswald Spengler, no livro *A decadência do Ocidente*, bastante divulgado por Ortega y Gasset no

mundo hispânico.

A idéia de um novo mundo, um novo homem, um novo continente, foi inspiração para as vanguardas latino-americanas.

Mesmo sob a influência dos pensamentos do velho continente em crise a partir dos movimentos estéticos latino-americanos do decênio de 1920, segundo Antonio Candido — junte-se isso à forte consciência estética e social dos anos 1930-1940 e à crise do desenvolvimento econômico e da experimentação técnica dos anos recentes —, começou a se perceber que a dependência se direcionava para uma interdependência cultural. Isso não só fornecerá aos escritores latino-americanos a consciência de sua unidade na diversidade como também proporcionará a elaboração de obras de conteúdo maduro e original. Essas serão paulatinamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países imperialistas e metropolitanos. O percurso reflexivo sobre o desenvolvimento conduziu, no âmbito cultural, ao da integração transnacional, visto que a imitação cada vez mais se tornou assimilação recíproca. Eis um claro exemplo de circularidade no processo de hibridização que constatamos com Peter Burke, no final do capítulo anterior.

É nesse período que surge a consciência do subdesenvolvimento, substituindo o pensamento de “nações novas”. Tal consciência traz em si, diz Candido, a “superação da atitude do receio” que leva à aceitação não questionadora ou à ilusão de originalidade em consequência do cenário local. Ao se lutar contra obstáculos reais, fica-se mais sereno e se pode reconhecer a falácia dos obstáculos fictícios. Em Cuba, a vanguarda luta contra os fatores do subdesenvolvimento. Haverá, por acaso, artificialidade e fuga na impregnação surrealista de Carpentier? Em sua profunda visão transnacional, incluindo aqui o ponto de vista temático, como nos mostra o romance *Siglo de las luces*? Ou ainda: pode-se encontrar alienação nas experiências radicais de Cabrera Infante ou Lezama Lima? No território cultural brasileiro, o movimento da poesia concreta se deixa influenciar por Ezra Pound e Max Bense, contudo conduz a uma redefinição do passado nacional, lendo sob novas luzes escritores ignorados como Joaquim de Sousa Andrade (Sousândadre), precursor esquecido entre os românticos do século XIX, e ainda: iluminando a revolução da linguagem literária promovida pelos principais modernistas, Mário de Andrade



e Oswald de Andrade. As zonas de subdesenvolvimento pousam sobre o campo da consciência e da sensibilidade do escritor, trazendo sugestões, tornando-se tema impossível de ser posto à margem, gera estímulos positivos e negativos para o ato criador literário. Na fase de consciência de “país novo”, que corresponde à situação de atraso, o domínio do trato se dá com o pitoresco decorativo e age como fator de descoberta, reconhecimento da realidade local e sua introjeção por parte da cena literária. Contudo, na fase da consciência do subdesenvolvimento, advém ainda a consciência da crise, o que estimula o documentário e, movido por um sentimento de urgência, o empenho político.<sup>61</sup>

Exemplo mais nítido desse processo iniciado na década de 1940 é a Argentina, que, após vários governos militares, viu ascender ao poder o Coronel Juan Domingo Perón, vencedor nas urnas. Contando com o carisma de sua esposa, Eva Duarte, Perón instituiu um regime de partido único, o Justicialista, mescla de capitalismo e socialismo com grandes doses de populismo. E esta, como mostra a História, não foi uma boa época para os intelectuais, que tiveram restringidas numerosas liberdades. O peronismo se converteu em um sistema rígido, censor. Amparado num forte nacionalismo de massa, desconfiava das correntes minoritárias e de esquerda em que militavam muitos intelectuais. Todo esse processo criou um ambiente pessimista e cinzento que teve profundos reflexos na literatura argentina daquele momento.<sup>62</sup>

Nesse mesmo período, surgiu outro conjunto de autores, provenientes da outra margem do Rio da Plata, mas baseados na capital argentina, onde vieram a publicar seus romances. Fazia parte deste grupo de escritores uruguaios (e o mais notório deles) Juan Carlos Onetti. Vivendo na Argentina durante seus anos mais fecundos criativamente, o autor uruaio publicou em Buenos Aires cinco de seus mais importantes romances. Contudo, Onetti foi um narrador da vida urbana, da cidade, não importando ser esta Buenos Aires, Montevideu ou a cidade-invenção de Santa María, fantasmagórica criação de sua mente particular, onde se passam algumas de suas histórias (*Juntacadáveres* e *El astillero*). Santa María se converte em símbolo da solidão, do isolamento, cujos

---

<sup>61</sup> CANDIDO, Antonio. Literatura y subdesenvolvimento. In: **Ensayos y comentarios**. Op. Cit.

<sup>62</sup> FERRER, José Luiz Sánchez. **El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX**. Op. Cit. p. 48

personagens vivem uma existência brumosa e cinzenta, o que seria tema central na produção de Onetti. Isso levou o uruguaio a ser comparado a William Faulkner. Contudo, o estadunidense evoca o passado em seus livros e Onetti nos remete ao momento presente (em que escreve) para tratar de uma sociedade que destrói seus próprios filhos. A partir disso, o escritor carregou durante muitos anos o estigma de artista maldito, talvez pela lenda criada em torno de sua figura, tida como de caráter triste e sombrio, juntando a isso sua fama de boêmio e bebedor. Foi ignorado durante décadas, só alcançando notoriedade nos anos sessenta, dividindo honras com os então jovens escritores do Boom latino-americano.<sup>63</sup>

Exemplo desse ostracismo de Onetti foram os quinhentos exemplares da primeira edição do primeiro e fundamental romance do autor, *El pozo*, de 1939. Esses livros foram esquecidos em estantes empoeiradas das livrarias e a obra só começou a ser lida e realmente conhecida na segunda edição, em 1965, na fase do Boom.

Para Jorge Ruffinelli, a modernidade como projeto para a literatura latino-americana deu-se no cruzamento de dois eixos, um temporal e outro espacial, em que a nova narrativa do subcontinente tenta se situar desde seu início, ao objetivar de uma só vez a sua legitimação transcontinental e histórica. Portanto, resulta importante que Mario Vargas Llosa considere que o “romance de criação” termina por se libertar de sua condição latino-americana. Com isso, afirma o escritor peruano que Juan Carlos Onetti talvez seja, cronologicamente, o primeiro narrador da América Latina que em uma série de obras cria um mundo rigoroso e coerente, que tem valor em si mesmo e não simplesmente pelo material informativo que contém, acessível aos leitores de qualquer lugar e de qualquer língua, em consequência do tratamento dos assuntos terem adquirido, em virtude da linguagem e técnica funcionais, uma dimensão universal. A partir de Onetti, então, Llosa percebe que o “romance deixa de ser ‘latino-americano’”, conquista uma dimensão universal e traz consigo a *contemporaneidade*: o que é válido para o mundo todo nos coloca em um mesmo patamar espacial e temporal com o mundo todo. Tais definições de Llosa importam aqui não para concordar ou discordar delas, mas porque são ao mesmo tempo eloquentes e

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 49-50.

significativas do desejo e percepção de uma “nova” literatura conceitualizada com agudez e de modo polêmico por um escritor importante, e também porque essas ideias de Llosa representam não apenas o projeto, mas também a nova percepção da literatura nos anos sessenta. E esse importante tópico da busca da modernidade nos permite retroceder no tempo e resgatar um traço idêntico ao projeto vanguardista, esse “colocar-se em dia” com a contemporaneidade, aspiração central das vanguardas latino-americanas. Com isso, podemos encontrar áreas correlativas, apesar de distintas, para conformar essa asserção. Uma seria a renovação formal, de recursos estilísticos e estruturais, área em que a apropriação, a transformação e a invenção sobre a base dos variados moldes metropolitanos, a que Ángel Rama chamou de transculturação, superou-os e converteu a narrativa latino-americana em ponta de lança da renovação romanesca mundial, sobrepondo a europeia e em especial a espanhola. A outra se refere à atitude gregária dos escritores unificados pelo reconhecimento do projeto modernizador, fazendo de Barcelona, Havana e México sedes de seu quartel, mantendo um espírito de grupo a ultrapassar a diversidade individual e vinculando-se a projetos diversos, que foram da adesão à Revolução Cubana (nos anos sessenta) até a publicação de *Libre* (em 1970-1972). Sentiram-se ainda vinculados pelas mesmas editoras (Seix Barral, na Espanha; Sudamericana, em Buenos Aires etc.) e pelas revistas que recepcionavam criticamente seus novos livros, enquanto aproveitavam todas as oportunidades para frisar a unidade de sua literatura. Desse modo, a prática desses escritores não se resumiu somente em escrever romances, mas também em estabelecer o recorte das fronteiras (a “zona”, disse Cortázar) de seu projeto; inclusive, nessa atitude, a valorização de seus “pares” e o resgate e incorporação como “igual” de um escritor peninsular, Juan Goytisolo (em *La nueva novela hispanoamericana*, 1969, de Carlos Fuentes), ou de autores anteriores ou mesmo contemporâneos próximos a eles, como Lezama Lima, Felisberto Hernández, Roberto Arlt e Macedonio Fernández.<sup>64</sup>

Sobre essas características e atitudes dos autores do chamado Boom, na década de sessenta, voltaremos a discorrer mais à frente, com mais passagens e outras relações importantes, o que culminará em suas conquistas e derrotas,

---

<sup>64</sup> RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. In: **América Latina: palavra, literatura e cultura**. Ana Pizarro (Org). São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995, 3 v. p. 371-374.

para nos remetermos aqui a Idelber Avelar, em seu estudo chamado *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, de 2003.

Voltando ao que o espanhol José Luis Sánchez intitula como revolução do romance dos anos quarenta, na América Latina (panorama em que incluímos anteriormente Juan Carlos Onetti e os efeitos da primeira ditadura argentina sobre a literatura, além dos Realismos Mágico e Maravilhoso, de Astúrias e Carpentier), faz-se necessário ainda acrescentar que o sentimento de angústia encontrado em Onetti também podemos localizar em três outros autores muito diferentes, nessa mesma fase, década de 1940: Leopoldo Marechal, que escreveu, em 1948, *Adán Buenosayres*; Eduardo Mallea, autor de *La bahía del silencio* (1940); e ainda Ernesto Sábato, com *El túnel* (1941) e mais tarde com *Sobre héroes y tumbas* (1961).

Apesar de esses três escritores, como já ressaltado, serem bastante distintos entre si, eles compartilham o mesmo sentido de busca de identidade em meio a uma sociedade que coloca o homem em um ambiente de desgraça. Mas enquanto Leopoldo Marechal prefere localizar seu moderno Ulisses em uma busca pelo religioso<sup>65</sup>, Mallea analisa a partir de um olhar filosófico a crise que assola o mundo contemporâneo. Por outro lado, Sábato apresenta ao leitor tintas mais escuras ao mostrar o quão triste é a condição humana individual no interior de uma sociedade asfixiante, em que o homem se acha em estado de reificação. Assim, Sábato também espelha sua problemática pessoal, que o levou a abandonar a ciência pura (sua formação era de Físico) para se embrenhar em uma realidade mais humanista. Ao ser encarregado pelo governo de Raúl Alfonsín de levar a cabo um informe sobre as atividades repressoras da Junta Militar argentina foi alçado às páginas da atualidade. Tal testemunho serviu de base para as condenações de vários acusados de crimes durante a última ditadura (1976-1983).

Avançando para década de 1960, os escritores latino-americanos começam, nesse período, a ganhar prestígio internacional, o que irá desencadear o fenômeno do tão notório Boom.

---

<sup>65</sup> *Adán Buenosayres* é uma epopeia da vida contemporânea, uma expressão figurada ou simbólica de uma realidade espiritual efetuada pelo protagonista de nome Adán (espécie de Ulisses moderno), segundo o simbolismo da viagem, como acontece na Odisseia e na Eneida.

O mexicano Carlos Fuentes e seus romances *La región más transparente* (1958), *La muerte de Artemio Cruz* (1962) e *Cambio de piel* (1958) representam um importante momento das letras latino-americanas. O sucesso alcançado por esse autor possibilitou que obras de outros escritores do México fossem também apresentadas fora do país. Caso de Luis Yañez, de Juan José Arreola e, principalmente, de um dos mais extraordinários criadores da narrativa moderna: Juan Rulfo, com o romance *Pedro Páramo* (1955). Se podemos dizer que esses autores possuem um traço comum é o fato de eles tratarem, em seus livros, do fracasso da Revolução Mexicana, movimento armado que começou em 1910 com a rebelião liderada por Francisco Madero contra o antigo autocrata general Porfirio Díaz. Foi a primeira das grandes revoluções do século XX; além disso, caracterizada por uma série de líderes de variadas ideologias: socialista, liberal, anarquista. Ou mesmo com bases populistas e em favor do movimento agrário.

Já na década de 1930, os grandes personagens da revolução estavam mortos. Em 1934, Lázaro Cadenas assume a presidência e toma a medida de nacionalizar o petróleo do país, ao mesmo tempo em que busca potencializar uma reforma social baseada nos objetivos da revolução. Seus sucessores promoveram um grande impulso industrial; contudo, tal impulso não correspondeu aos êxitos no campo social que o país desejava, deixando de lado, por exemplo, a reforma agrária pela qual tanto havia lutado o povo mexicano. O poder se solidifica em um partido único, PRI, e a terra foi deixada nas mãos da oligarquia e a migração para os grandes centros urbanos se tornou uma penosa realidade.

O protestos das minorias deixaram de ser sentidos, mas foram muitos os intelectuais que denunciaram o distanciamento dos postulados da revolução, convertidos em meros discursos de políticos. Para um deles, Octavio Paz, a revolução havia se convertido em abstração.

Nesse contexto então, o de tratar, em literatura, dos fracassos da revolução, surge, em 1955, o romance de um (até o momento) obscuro escritor de Jalisco, Juan Rulfo. A obra: *Pedro Páramo*. Dois anos antes, Rulfo havia publicado o livro de contos *El llano en llamas*, que passou despercebido pela crítica. Mais tarde, com o êxito de *Pedro Páramo*, a coletânea de contos seria redescoberta. Depois dessas duas publicações, a produção literária do escritor

de Jalisco seria praticamente nula. Em 1980, voltou a publicar um conjunto de relatos sobre cinema chamado *El gallo de oro*. E foi só.

*Pedro Páramo* é um romance curto (na versão primeira com apenas 130 páginas). Contudo, possui uma densidade incomum e leitura difícil. Tal dificuldade é proporcionada pela escassez de dados biográficos que se possui sobre o autor, cuja vida tanto condiciona a obra. Durante a infância, Rulfo presenciou o aniquilamento de sua família pela rebelião dos *cristeros*. Anos depois, o escritor apontou em uma entrevista que o que primeiro conheceu em sua vida foi a devastação, humana e geográfica, muito precisa e localizada em sua terra natal. O autor transporta tal experiência pessoal para a criação do fantasmal espaço de Comala, povoado habitado por mortos, árido e abandonado no tempo. Comala, então, passa a ser uma espécie de alegoria do inferno, em que, como na *Divina Comédia*, de Dante, se perde toda a esperança ao se entrar ali. Juan Preciado, narrador de grande parte do romance, chega a esse inferno guiado pelo muleiro Abundio e segue em busca de cumprir uma promessa feita a sua mãe, já morta, que é a de encontrar seu pai, Pedro Páramo. Em Comala, Preciado descobre a face selvagem dessa espécie de cacique que foi seu pai. No decorrer da obra, Preciado compreende que todos os seus interlocutores até então, incluindo o muleiro, estão mortos. Ele mesmo descobre que está morto na metade do romance e divide sua sepultura com outro personagem. E dali, de sua tumba, assistirá ao desenlace da história em que Pedro Páramo acaba assassinado. Nessa obra, vida e morte não se distinguem. Sua atmosfera angustiante tem por base uma mescla de realidade e sobrenatural, o que coloca o leitor com a sensação de que o mundo e as ações humanas fogem a todo intento de explicação racional.

Com base em sua história pessoal e familiar, Juan Rulfo nos mostra crer em um destino fatal e absurdo que marca o percurso de todo homem, sendo impossível fugir a esse destino. Como consequência, engendra um tempo circular, em que começo e fim se confundem e a alteração cronológica dos eventos (monólogos copiosos e uma utilização inovadora no uso da linguagem) faz dessa narrativa uma obra revolucionária. Narrada em espécies de sussurros, é devedora mais da tradição oral do folclore mexicano e de seu culto à morte do

que dos modernos romancistas, que Rulfo confessou jamais ter lido.<sup>66</sup>

E é essa obra, como admite o próprio García Márquez, que o influenciará na escritura de *Cien años de soledad*, em que também o real e o sobrenatural se mesclam; mas sem que, agora, haja espanto por parte do leitor. Márquez, por seu lado, não causa o choque que Rulfo nos proporciona, pois prepara o leitor desde o início para os eventos sobrenaturais a surgir em seu romance, então “naturalizados” culturalmente a partir de crenças em histórias populares insólitas de sua região no interior da Colômbia.

A circularidade do tempo é um traço comum entre Márquez e Rulfo. Há também um determinismo inelutável que rege a vida (qual o destino fatal do homem em Rulfo), e ainda a solidão, a violência e a maldição que pesa sobre as famílias nos dois romances. Isso, em Márquez, expressa um fundo existencial pessimista e sua visão trágica da vida humana. Como em *Pedro Páramo*, diz Donald Shaw, encontramos em *Cien años de soledad* uma espécie de paródia do mito de Adão e Eva. Há um “Gênesis” em que José Arcadio, fundador de Macondo, e Úrsula, sua mulher, vivem virginalmente, sujeitos a uma proibição. A morte de Prudêncio Aguilar (= mito de Caim) e a rebelião do casal contra a proibição produzem um “Êxodo” e a maldição que persegue todos os Buendía. Em todo o resto, persiste um tom de sarcasmo teológico, sobretudo relacionado às mulheres: Remedios, a bela, de certa maneira é uma sátira da Virgem; Amaranta por seu lado é uma sátira do ideal cristão da virgindade; em Fernanda del Carpio nos é apresentada uma imagem distorcida da mulher cristã tradicional. Ao final da narrativa, uma apocalíptica devastação do universo macondino. Porém, temos que nos fixar em um ponto fundamental: a *caída*, sem *redenção*. Apesar do tom festivo do romance de Márquez, não nos é difícil dar conta de que a vida dos Buendía está cercada de solidão, violência, frustração e sofrimento, mascarados mas não de todo escondidos pelas aventuras e orgias sexuais. Tudo acaba em morte ou futilidade simbolizada no fazer e desfazer os peixinhos de ouro. O coronel Buendía urina num castanheiro (árvore da ciência). Mais irônico ainda é quando o último Aureliano e Amaranta Úrsula conseguem quebrar o círculo da solidão e descobrem o amor autêntico, ao se cumprir a

---

<sup>66</sup> FERRER, José Luiz Sánchez. **El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX**. Op. Cit. p. 53-54.

maldição tudo é aniquilado.

Para Donald Shaw, partindo dessa alegoria bíblica, não é difícil perceber uma cosmovisão amarga e negativa; sabe-se que em uma versão anterior do romance o último Aureliano termina se suicidando. Shaw acrescenta ainda que Suzanne Levine<sup>67</sup>, quando compara o romance de Márquez com o de Rulfo, chega momentaneamente a discorrer sobre “uma visão mais afirmativa e vital” de García Márquez. Contudo, ela mesma acaba por reconhecer seu ceticismo quanto aos benefícios da sociedade contemporânea e quanto ao “mito de uma sociedade primitiva”. Já E. Carballo, Olga Carreras Gonzáles e Claude Bouché, de acordo com Shaw, são mais coerentes ao reconhecerem na descrição de Macondo (e por extensão, da América Latina) aquilo que Bouché nomeia como “gangrena secreta”. Dois exemplos exemplificam esse processo. No primeiro (caso de Rulfo), as guerras civis começam com a rebelião contra os conservadores, e em tom de protesto; contudo, terminam em uma sangrenta rivalidade entre *caudillos*, e em tom irônico. No segundo exemplo (Márquez), temos o episódio da Companhia Bananeira que termina em massacre. Existe aqui até mesmo uma mudança de estilo, que se direciona para o realismo uma única vez em todo o romance, e que revela o indignado protesto do autor. Porém, quando a Companhia Bananeira se desloca para outra localidade, Macondo cai em ruína.<sup>68</sup>

*Pedro Páramo* é também a história de um homem em busca de sua identidade, engendrada por uma espécie de confusão temporal e narrativa para exemplificar prototipicamente vários temas latino-americanos. Por exemplo, o patriarcado e o caciquismo, a crise de identidade e a obsessão com a morte típica do povo mexicano. É uma interpretação bem realizada e singular da revolução mexicana.

Contudo, alguns críticos sustentam de modo inequívoco que a angústia existencial do homem moderno é medular na obra de Rulfo, e não podemos apenas restringi-la ao essencialmente mexicano.

É possível detectar em Rulfo uma fundamentação que se pretende universalista, o que se verifica em suas opções literárias. Rulfo se voltará,

---

<sup>67</sup> LEVINE, Suzanne J. **El espejo hablado**. Caracas: Monte Ávila, 1975. p. 31.

<sup>68</sup> SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo**. 9 ed. Madrid: Cátedra, 2008, p. 130.



como leitor, à produção da periferia europeia, sobretudo da zona nórdica (Noruega, Suécia, Dinamarca, Finlândia e Islândia), correspondente a dois períodos sucessivos: o fim do século XIX e o começo do século XX e o posterior entre guerras. Do mesmo modo, se voltará à produção sulista estadunidense, representada por William Faulkner, em detrimento da linha literária mais urbanizada e industrializada de Nova Iorque, que apresenta os movimentos vanguardistas e a narrativa de Ernest Hemingway. Em 1959, Rulfo confessa ao escritor e ensaísta José Emílio Pacheco que as escolas alemã e nórdica dos princípios do século passado, que criaram uma realidade e uma perspectiva social baseadas no voo da imaginação, são suas preferidas. Rulfo leu Sillanpää<sup>69</sup>, Bjornson<sup>70</sup>, Hauptmann<sup>71</sup> e o primeiro Hamsun<sup>72</sup>. Nesses, diz Rulfo, achou as bases de sua literatura. Em 1974, confessa que Hamsun o levou a planos desconhecidos, a um mundo brumoso, que o apartou de certo modo da situação de intensa luminosidade mexicana. Hamsun foi, em realidade, já na juventude de Rulfo, o princípio de contato com esse tipo de literatura. Depois, buscou outros autores, como os citados anteriormente, e acrescentando a sua lista Jens Peter Jacobsen, Selma Lagerlöf e uma grande descoberta pessoal: Halldór Laxness, bem antes que esse autor islandês ganhasse o Nobel, em 1955.<sup>73</sup>

Essa literatura da periferia da Europa se inicia quando começa a receber o impacto modernizador vindo de Londres, Paris, Viena ou Berlim, e pode ser caracterizada (em termos de traços comuns) por assuntos da vida rural em insignificantes aldeias e regiões onde, todavia, surge uma intensa vida espiritual, representada na literatura por personagens tensos postos em situações-limite, construídos por escritores que abusam às vezes do patético e do absurdo, como, por exemplo, a série de quatro novelas iniciais de Hamsun, *Mistérios*, *Pan*, *Vitória*, *Fome*. Há ainda nessas obras nórdicas as duras relações humanas

<sup>69</sup> Frans Emil Sillanpää (1888-1964), escritor finlandês. Prêmio Nobel de literatura em 1939.

<sup>70</sup> Bjørnstjerne Martinus Bjørnson, (1832-1910), escritor norueguês. Nobel em 1903.

<sup>71</sup> Gerhart Hauptmann (1862-1946). Escritor, dramaturgo e poeta alemão. Nobel em 1912.

<sup>72</sup> Knut Hamsun (1859-1952), escritor norueguês. Nobel em 1920.

<sup>73</sup> RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. Op. Cit. p. 122-124 .

em que se expande a irracionalidade inesperada dos temperamentos em luta com as formas rígidas de vida social. São claras ainda as concepções de justiça social e rebeliões contra a ordem opressora da vida rural em que se prolongam hierarquias arcaicas.<sup>74</sup>

Rulfo propõe o encontro entre um estilo de escrita preponderantemente realista e a imaginação dada ao irreal. E além da filiação de sua narrativa a essas influências nórdicas, é necessário reconhecer que elas pertencem a situações culturais muito parecidas às que vivenciou o escritor mexicano, que assim como os escritores nórdicos sentiu-se submetido ao processo de adaptação urbana, nos anos quarenta e cinquenta, enquanto construía sua trajetória literária, uma adaptação compartilhada com enormes populações rurais. Uma espécie de resposta à modernização em curso, poderíamos considerar *Pedro Páramo*, na esteira de obras como *Fome* (1890), de Hamsun, engendrada na periferia europeia da época. Essa obra é também um livro diferente dos paradigmas do período, pois Hamsun se mostra um crítico ferrenho do Realismo e do Naturalismo, criando, como Rulfo e antes dele, uma obra de vanguarda, com componentes inéditos e atravessada por paradoxos que a fazem mordaz e ao mesmo tempo não isenta de um traço divertido. De fundo autobiográfico, *Fome* é um romance narrado por um personagem inteligente, mas que por motivos que não se desvelam acaba por viver na miséria, sempre faminto, sofrendo diversos reveses em seu périplo pela cidade de Christiania (hoje, Oslo), e sempre em busca de alimento. As divagações a respeito da condição humana e a sua própria situação são construídas partindo de um individualismo quase extremo. Tudo passa pelo seu crivo, por vezes de modo irônico, por vezes de modo crítico e por vezes desdenhosamente. Há uma alternância que vai da lucidez à insensatez. O personagem é quase ao mesmo tempo cômico, preocupado, sério e sagaz. As invenções estéticas e temáticas de Hamsun viriam, mais tarde, a influenciar os modernistas em sua revolução artística.

*Pedro Páramo* é a história de uma busca frustrada e, assim como a narrativa de Hamsun, carrega traços biográficos. A técnica narrativa é desconcertante. Na primeira parte, tem-se a narração em primeira pessoa de

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 125.

Juan Preciado, que é ampliada e amplificada com os relatos também em primeira pessoa de Eduvirges. Há ainda a narração em terceira pessoa, com monólogos interiores diretos de Pedro Páramo, engendrando uma situação em que quase não há distância entre o narrador e o personagem. Também, a narração em terceira pessoa, a partir de um ponto de vista onisciente.

A inversão da ordem cronológica, fazendo o que ocorre ser explicado somente mais tarde, converte a obra em uma espécie de quebra-cabeças. Ao leitor (como em *Rayuela*, de Cortázar, *La muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes ou *La casa verde*, de Llosa) não resta mais alternativa que a de deixar de lado sua normal passividade de simples receptor para que possa reconstruir para si mesmo o fio que conduz o romance.<sup>75</sup>

Por outro lado, contrariando também a teoria sobre ser *Pedro Páramo* um romance cujo tema central seria mesmo a revolução, Donald Shaw expõe a ideia de que quando nos empenhamos a descobrir o sentido oculto da aparente desordem que nos é oferecida no romance, o método mais fácil é abandonar o já sabido, neste caso o conceito de caciquismo. Com isso, passa-se sem dificuldade ao problema do latifúndio, dos abusos de autoridade (inclusive por parte do governo mexicano), da corrupção do clero e, por fim, chega-se à ideia do fracasso da Revolução Mexicana. Mas Shaw não deixa de expor uma dúvida: como se explica um episódio tão enigmático como o do casal incestuoso? Caberia aceitar sem mais nem menos que a irmã, a única mulher em todo o livro, de quem não sabemos o nome, cumpre o papel de símbolo da pátria corrompida, segundo propõe o crítico nacionalista Ferrer Chivite? E o que dizer do irmão?

A ideia de Ferrer é pouco convincente para Shaw. Com vista a aclarar o significado do episódio, temos que recordar quantas vezes, na nova narrativa, nos deparamos com a inversão dos mitos cristãos, encontrados em *El Señor Presidente*, de Asturias; no *Informe sobre ciegos*, de Sábato; e em *El lugar sin límites*, de Donoso, e ainda nas evidentes referências bíblicas de *Cien años de soledad*, de Márquez, ficando aqui nos exemplos mais óbvios. Nesse caso, como apontou Fuentes, trata-se do casal edênico: Adão e Eva. Um Adão e uma

---

<sup>75</sup> SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana**: boom, posboom, posmodernismo. *Op. Cit.* p. 1163-164.

Eva bestiais, sem prole, que jamais tomaram conhecimento de um Paraíso, muito menos de um deus bondoso. Ao contrário, vivem desde sempre desesperançados, em um inferno, regidos por um ente todo-poderoso, mas cruel. Ao entrarmos mais fundo nesse caráter mítico do romance, podemos reconhecer, segundo Octavio Paz e Julio Ortega, que a busca de Juan Preciado é a busca de um Paraíso perdido e de um Pai Todo-Poderoso. Termina com o desengano total de Juan e o assassinato simbólico do Pai por outro filho (bastardo). Com isso, podemos compreender também que *Pedro Páramo* contém, na verdade, uma alegoria, mas não da vida mexicana somente. Rulfo alegoriza a peregrinação do homem na terra. A busca de um paraíso perdido apenas desvela um inferno povoado de mortos e um casal Adão e Eva degradados.. Mesmo a morte não oferece descanso. Segue-se sempre sofrendo, expiando uma culpa que não se sabe exatamente qual é. Nesse romance tudo é opressão: física, espiritual. Só há um elemento positivo, que é o amor sensual, pagão, entre Susana San Juan e o marido Florencio. O amor triunfa, no diálogo de Susana com o padre Rentería até o final da narrativa, sobre a morte física, a culpa, e sobre o próprio inferno. Portanto, se quisermos explicar o grande êxito literário de *Pedro Páramo*, temos que interpretar o romance em termos universais, fazendo sua relação com a desorientação espiritual do homem moderno. Outras interpretações são válidas, obviamente, mas fundamental aqui é o caráter existencial e o desenho mítico.<sup>76</sup>

Já Carlos Fuentes, também autor capital dos anos 1940, tem uma história bem diversa da de Juan Rulfo. Filho de diplomata, ele mesmo tendo exercido esse cargo, passou grande parte de sua vida fora do México, o que contribuiu em muito para a sua formação cultural cosmopolita. Apesar disso, sua obra é dedicada à análise da realidade histórica de seu país, tanto nos romances quanto na parte ensaística. O fato de ter sido um alto funcionário ligado ao sistema não o impediu de fazer uma severa crítica do mesmo. Sua intensa atividade cultural abarca desde a crítica até a realização de roteiros de cinema, passando pela docência em diferentes universidades (Harvard, por exemplo). Em 1966, colaborou no processo de fundação da editora Siglo XXI, o que

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 164-165.

potencializou a indústria de seu país, já importante por si só, e isso fez com que editoras como a Fondo de Cultura Económica, Porrúa e outras se tornassem fatores-chave na cultura mexicana das últimas décadas.

Desde muito cedo, Fuentes obteve reconhecimento internacional por sua narrativa. Traduzido para o inglês apenas dois anos depois de lançar *La región más transparente*, o sucesso o acompanha nos livros seguintes. Literato tido por virtuoso e complexo, Fuentes analisa a recente história do México de um ponto de vista pessimista, que não oculta a frustração diante dos princípios surgidos com a revolução mexicana.

A partir do rápido reconhecimento internacional de Fuentes, por meio das traduções de suas obras, José Donoso diz ter nascido o que ele chama de “lenda de luxo” para os escritores do Boom. O escritor chileno afirma que com o escritor mexicano se dá, por isso, o primeiro momento do que entendemos por Boom. Pois Fuentes encarnou, para os olhos famintos dos escritores de todo um continente, o triunfo, a fama, o poder, ainda que tal “luxo” cosmopolita, desde as fechadas capitais latino-americanas, parecesse impossível de se obter. Em consequência, fica colada aos escritores desse momento de sucesso internacional das letras latino-americanas a “lenda de luxo”, quando na verdade, diz Donoso, isso foi uma fantasia dos inimigos do Boom; fantasia que fazia crer que seus autores principais levavam vidas luxuosas e ociosas, graças aos “abundantes” rendimentos com direitos autorais, o que lhes proporcionava viver nas capitais mais fascinantes do mundo, viajar para os mais notórios lugares, e ainda: as tiragens e o êxito das traduções de seus livros nos Estados Unidos e além do Atlântico assombravam o mundo todo. E como tudo que é fruto de uma paranóia, segundo Donoso, essa visão dourada do êxito dos romancistas latino-americanos é totalmente equivocada. Com exceção de *Cien años de soledad*, de Márquez, não se pode crer que os direitos autorais dos autores do Boom possam ser chamados de “abundantes”.<sup>77</sup>

Fuentes, retomando a ele, foi quem teve primeiro suas obras em mãos de agentes literários, o primeiro a ter amizades com importantes escritores estadunidenses e europeus, o primeiro também a ser considerado romancista de primeira linha para a crítica “ianque”. O primeiro a tomar consciência do que vinha

---

<sup>77</sup> DONOSO, José. **Historia personal del “boom”**. Madrid: Alfaguara, 1999., p. 64-65.

ocorrendo com o romance latino-americano de sua geração, e generosa e civilizadamente, o primeiro a fazer com que esse processo fosse de conhecimento internacional.<sup>78</sup>

Do mesmo ponto de vista de Donoso, partilha Shaw, ao dizer que apesar de a aparição do novo romance latino-americano remontar a *El pozo*, de Juan Carlos Onetti, o Boom começou mesmo com o sucesso estrepitoso de “*La región más transparente*”, de Fuentes, quase vinte anos mais tarde.

Desde o começo de sua carreira, Fuentes manifestou sempre uma grande lucidez com relação ao que tem a ver com seus próprios problemas e com seus propósitos. Pouco depois da primeira edição de *La región...*, declarou que o problema básico dos escritores latino-americanos (e nisso se incluía) era superar o caráter pitoresco, que ele via atrelado ao falso antagonismo “justos e injustos”, e ao ingênuo historicismo progressista predominante na obra de Ciro Alegría, de Jorge Icaza e Rómulo Gallegos. Por isso, não apenas se propôs revelar a autêntica face do México moderno, culpando imparcialmente todos os setores sociais pelo fracasso da Revolução, mas também tencionou sair da historiografia para entrar na dialética, o que quer dizer: revelar que o processo histórico não é simplesmente um processo linear, mas que compreende elementos míticos ainda pulsantes que o complicam, por vezes tragicamente.

No primeiro plano de *La región...*, encontra-se uma revisão crítica impiedosa do passado (recente, naquele período) do México. Fuentes revela o desaparecimento dos êxitos da Revolução por uma nova burguesia, tão hipócrita e materialista como aquela vinculada a Porfirio Díaz. O papel mais importante nesse romance é de Federico Robles, muito parecido ao Artemio Cruz, do romance que viria depois. Filho de indigentes, Robles se destaca como combatente na Revolução para em seguida trair a causa do povo entregando às autoridades o líder trabalhador Sánchez. Com a gratificação que recebe constitui uma fortuna colossal. Frente a Robles, Fuentes põe o idealista revolucionário fracassado Librado Ibarra. Junto à mulher de Robles, Norma Larragoiti, são agrupados inúmeros personagens da alta burguesia velha e também da nova, dedicados à recuperação de suas antigas fortunas, também à defesa das recentes (naquele momento) conquistas, e que se entregam ao mesmo tempo a

---

<sup>78</sup> *Idem.*

uma imitação absurda da *high life* europeia.

Porém, segundo o próprio autor, em *La región...* há apenas um marco de referência social cujo sentido é revelar um fundo, uma carga de outro tipo. Quem compreendeu melhor o segundo plano da obra foram os críticos Sommers e Lewald. Os dois situam Fuentes próximo ao grupo Samuel Ramos-Leopoldo Zea-Octavio Paz, que no início da década de 1950 tratava de analisar o espírito de mexicanidade em busca de novos modos pelos quais orientar a sociedade mexicana.<sup>79</sup>

Tecnicamente, *La región...* é o romance que consolida as inovações narrativas que surgiram antes também com escritores como Yáñez, com *Al filo del agua*, e Revueltas, com *El luto humano*. O tempo deslocado, o fluxo de consciência, as cenas simultâneas, o método de *collage* e de pastiche narrativo se juntam ainda a uma evidente influência do cinema.

Com *Aura* (1962) e *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Fuentes retorna ao virtuosismo e às experimentações técnicas de seu primeiro romance, após ter realizado em *Las buenas conciencias* (1959) uma literatura oitocentista, de lenta exposição, personagens pouco ambíguos e com ponto de vista pouco distante dos episódios, que no fundo traz algo de biografia espiritual. *Las Buenas conciencias* é uma obra ilhada dentro da produção de Fuentes e não teve uma boa acolhida da crítica. *La muerte de Artemio Cruz* retoma também o tema da Revolução traída, é um estudo psicológico cabal. Artemio é a um só tempo herói e anti-herói, um ser complexo, atormentado, repleto de culpa e ansioso por justificar-se a todo custo.<sup>80</sup>

Nos anos sententa, Fuentes imprimiu um sentido particularizado ao projeto e ao conceito de modernização. *La nueva novela hispanoamericana*, publicada pelo autor em 1969, não deixa dúvidas acerca de sua percepção ao que se refere à condição vanguardista do novo romance. Faz isso com uma série de interpretações de natureza cultural que, por certo, não foram suficientemente atendidas pela crítica e pela historiografia da época. Para Fuentes, corresponde historicamente ao romance nada menos que a tarefa

---

<sup>79</sup> SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo.** *Op. Cit.* p. 109

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 112.

colossal de construir uma nova linguagem, uma nova mitologia e mesmo uma nova América Latina, em meio a um universo dominado pela tecnologia estadunidense. Poucos foram os escritores que como ele experimentaram tanto, no conjunto de uma obra, as possibilidades narrativas, fazendo do romance e do conto um espaço fundamental para a aventura da expressão discursiva. Mas em Carlos Fuentes a modernização implicada nos meios expressivos entrava em conflito com a ideia de modernidade social. Por influência de Octavio Paz e seu conceito da excentricidade da cultura hispano-americana, foi “moderno” no plano pessoal, mas em profundo conflito ideológico com os modelos estadunidenses dessa modernidade, o que o escritor expressou bem em seus ensaios, ou seja, esse acúmulo de contradições, fundando assim um discurso preocupado, e mesmo angustiado, sobre as possibilidades da cultura latino-americana. Assim, *La nueva novela hispanoamericana* é um ótimo exemplo da percepção que, até meados e fins dos anos mil novecentos e sessenta, se tinha das relações atribuladas do escritor, também agente cultural, com o mundo em que vivia e para o qual se sentia chamado a realizar transformações por meio da palavra.<sup>81</sup>

Nos anos 1940 ainda, a literatura produzida por escritores exilados ajudou a gerar um interesse comercial pelo Boom. Ciro Alegría, peruano, escreve no Chile *El mundo es ancho y ajeno*, em 1941. Também nos anos quarenta o paraguaio Roa Bastos conhece o exílio na Argentina, onde publica os romances *Hijo de hombre* e *Yo el Supremo*. A partir daí, o Boom ganha promoção das editoras de Barcelona, difundindo a obra de Borges, Carpentier, Astúrias, Llosa, Márquez, Cabrera Infante, Donoso, Mujica Láínez, Puig, Edwards, Bryce Echenique e muitos outros.

No entanto, será a década de 1960 o período áureo de expansão e reconhecimento da literatura da América Latina. À maturidade alcançada nesse período por um bem nutrido conjunto de escritores a produzirem obras de capital importância soma-se uma série de circunstâncias políticas e sociais que possibilitaram a rápida internacionalização desses romancistas. Em consequência do volume de obras que surgem e do grande êxito editorial dessas, não houve dúvidas em qualificar tal fenômeno literário com o comercial nome de Boom do romance latino-americano.

---

<sup>81</sup> RUFFINELLI, Jorge. **Después de la ruptura: la ficción.** *Op. Cit.* p. 373.



Ferrer coloca como a primeira circunstância a distinguir esses escritores o fato de formarem um grupo compacto e coerentemente latino-americano, apesar de que não se possa falar de geração em sentido estrito, já que compartilham da fama autores de diferentes idades: José Lezama Lima (1910-1976), Manuel Mujica Láinez (1910-1984), Julio Cortázar (1914-1984), Augusto Roa Bastos (1918-2005), José Donoso (1924-1996), Carlos Fuentes (1928-2012) e Gabriel García Márquez (1928), Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), e Mario Vargas Llosa (1936). Apesar dos vinte e seis anos que separam Lezama Lima e Vargas Llosa, ambos começam sua produção romanesca no mesmo período.

Segue Ferrer dizendo que a internacionalização desses autores se deve ainda ao fato de que quase todos levaram uma azarada vida fora de seus países de origem. Além de Roa Bastos (exilado pela primeira vez em 1947, em decorrência da guerra civil no Paraguai, tendo retornado ao país em 1970 e em pouco tempo expulso pelo governo de Stroessner, sob a acusação de revolucionário marxista), temos o refúgio de Cortázar em Paris, Márquez que abandonou a Colômbia em 1955 ao denunciar, jornalisticamente, a corrupção do ditador Rojas Pinilla. E ainda Cabrera Infante, por oposição ao castrismo, que se exila nos Estados Unidos; e Fuentes que levou uma vida nômade devido a suas diversas tarefas políticas e intelectuais. Outro fator, levantado por Ferrer, para o fenômeno do Boom é a reativação da indústria editorial espanhola, mais especificamente em Barcelona, cidade em que viveram por vários anos García Márquez, Llosa, Donoso e outros.<sup>82</sup>

No contexto da América Latina dos anos sessenta, outro fator teve grande relevância para os intelectuais e escritores, só que agora com outro eixo, o ideológico, motivado pela Revolução Cubana.

O que os escritores reconheceram nos ideais revolucionários cubanos foi uma imagem progressista, comprometida com o povo e decididamente antiimperialista com relação aos EUA. À diferença do carnaval, que faz do povo rei por um dia, a Revolução significou uma mudança radical e permanente, que havia tido um começo em Cuba, mas que deveria continuar por toda a América Latina. A Revolução foi então tematizada literariamente, mas essa não é a

---

<sup>82</sup> FERRER, José Luiz Sánchez. **El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX**. *Op. Cit.* p. 58-59.

inflexão mais importante que teve. Foi muito mais mobilizadora de uma consciência e de uma discussão necessárias sobre a função mesma da escritura literária, sua participação social e sua significação histórica. Como presença axial, a Revolução Cubana permeou toda a literatura do período e deu sentido às polêmicas mais ou menos centrais ou periféricas ao tema (Cortázar/Arguedas; Benedetti/Traba; Neruda; Parra; Retamar, Rama/Vargas Llosa; Viñas/Cortázar, assim como, mais tarde, a ruptura entre Llosa e Márquez e depois a de Krauze-Paz/Fuentes). Acrescentamos ainda o polêmico debate entre Llosa, Cortázar e o então jovem escritor uruguaio Óscar Collazos, publicado em várias edições sob o título de *“Literatura en la revolución y revolución en la literatura”*. Tal polêmica perdurou até o começo dos anos setenta, mais especificamente até a prisão do escritor cubano Heberto Padilla, o que provocou a crítica de vários escritores à Revolução Cubana.

O aspecto político será um traço importante da cultura latino-americana da década de 1960, e nesse sentido resulta singular que no começo e durante a mais notável das lutas ideológicas contra o imperialismo, a injustiça e o atraso cultural do continente, o político fizesse parte de um ânimo coletivo. Se a Revolução Cubana significava para o resto da América Latina o início da “emancipação definitiva”, era óbvio que a fé revolucionária se colocaria decididamente num primeiro plano, cara a cara com um futuro a ser realizado. Halperín Donghi<sup>83</sup> comparou esse período com o da Independência, com o propósito de medir a efervescência do entusiasmo intelectual, ideológico e político. Para Donghi, o êxito da literatura dos anos setenta pode ser vinculado com a convicção de que sua tormentosa história tinha entrado em uma etapa resolutiva, o que deu uma nova eficácia a motivos nada novos na consciência latino-americana, como aquele que postulava uma unidade de raiz e destino para a região; e, por outro lado, contribuiu para estender uma nova curiosidade sobre as peculiaridades de uma fração do planeta que estava a ponto de ingressar como interlocutora, com pleno direito, na história universal. Para encontrar paralelo com esse momento de esperança latino-americana seria preciso retroceder um século e meio, até o momento inaugural da luta de

---

<sup>83</sup> Tulio Halperín Donghi, historiador argentino e um dos maiores pensadores sobre o processo de independência da América Espanhola e sobre a ideia de integração latino-americana.

independência, quando se acreditava viver um futuro já tangível, em que a América Latina sacudiria a um só tempo todas as fatalidades que haviam pesado sobre toda sua história.<sup>84</sup>

A década de 1960 foi em termos políticos e culturais sinônimo de esperança e de modernização, o romance conquistou então como nunca antes, nem após, a legitimação universal que buscava. Nesse sentido, símbolos da percepção estrangeira sobre a produção latino-americana foram os prêmios Nobel de Astúrias, em 1967, de Pablo Neruda, em 1973, e de Márquez, em 1983. É importante perceber como as datas que separam o prêmio de Neruda (no ano que foi também o de sua morte) e o de Márquez encerram o arco dos agora anos 1970, de modo nefasto. As ditaduras sul-americanas em meio a uma generalizada repressão política na América Latina, ocorrendo ao mesmo tempo que o aumento asfixiante da dívida externa, produziram uma só abertura esperançosa nessa fase de depressão econômica: a Revolução Sandinista e a queda de Somoza, em 1979. Os anos oitenta, por sua vez, corroboraram o descenso econômico, político e cultural: caracterizaram-se pelo assédio e a hostilidade estadunidenses para com a Nicarágua, pela presença agressiva do neoconservadorismo nos EUA, pela crise econômica no continente e pelo traslado dos bens culturais, surgidos nos anos sessenta e setenta, para a Espanha. Os anos setenta deixaram para as décadas seguintes um legado fundamental, relacionado com a troca de função social do escritor, com uma nova definição de seu papel como agente social, o qual tentou “solucionar” na região latino-americana uma pergunta que sempre perseguiu os escritores e leitores: para que serve a literatura? E ao mesmo tempo isso pôde se constituir como um novo gênero, aparentemente híbrido de literatura e jornalismo: o testemunhal.<sup>85</sup>

O gênero testemunhal coincide com o final do Boom. O escritor latino-americano, devido a todos os percalços políticos por que passava o continente, à repressão, às diferenças sociais marcadas por grandes fossos, não podia mais ter na literatura, ou na transformação do discurso literário, tanto no campo discursivo quanto estético, a redenção que tanto esperava para a América Latina.

---

<sup>84</sup> RUFFINELLI, Jorge. **Después de la ruptura: la ficción.** *Op. Cit.* p. 380-381.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 381-382.

Durante o Boom, surgiu uma espécie de “crise de representação”, dada a tendência de certos escritores em questionar sua própria capacidade de observar, descrever e interpretar a realidade mediante apenas o emprego acrítico da linguagem referencial. Em contrapartida, as ditaduras, os reveses sociais e econômicos por que passava a América Latina produziram outra reação: retomou-se em muitos casos a larga tradição da narrativa “cívica” de protesto e denúncia, fazendo com que renascesse a literatura testemunhal. Praticado tanto por homens quanto mulheres, o testemunhal assinalou o final do Boom.

A corrente central da narrativa testemunhal nasce normalmente da experiência direta. São descrições feitas por testemunhas oculares de fatos dos quais participam personagens reais, ou ainda por meio de reportagens feitas por indivíduos a representar grupos sociais inseridos em uma história particularmente significativa. É de um estilo realista, com o objetivo de revelar aspectos escondidos da realidade e com isso conscientizar o leitor. É um gênero politicamente de esquerda, sobretudo porque o testemunhal possui a tendência de pertencer aos setores oprimidos da sociedade. Não foi uma surpresa que esse gênero aparecesse pela primeira vez, em sua forma moderna, na Cuba castrista, onde recebeu o apoio do estado, que reconheceu no testemunhal uma contribuição ao desafio de criar na população uma consciência revolucionária.

A iniciativa da instituição Casa de las Américas, em 1970, de oferecer um prêmio exclusivo para o gênero, consagrou-o e produziu algumas obras interessantes, como *La guerra tupamara* (1970), da uruguaia María Ester Gelio; mas mesmo assim, e aqui incluem-se até os mais obstinados defensores do testemunhal, aceita-se que teve uma vida breve e que não ultrapassou a década de 1980. E apesar de sua consagração como gênero, a escrita testemunhal não está isenta de problemas. Do ponto de vista de um crítico favorável às inovações do Boom, parece muitas vezes reducionista e simplista. E de tendência a apresentar a realidade histórica e social, que sempre é muito complexa, em termos maniqueístas que nem sempre resultam convincentes a um público tido por sofisticado. Elzbieta Sklodowska, crítica não antagônica ao testemunhal, concebe que este se utiliza comumente de estilos e técnicas não modernos, no sentido de não incorporar dúvidas a respeito da veracidade das visões que

expõe e de não reconhecer a relatividade de seus enfoques. As obras testemunhais, dizem, não exploram; resultam quase sempre melodramáticas por conta de seu objetivo de suscitar reações emocionais e de enfatizar a existência de valores morais consensuais que o leitor aceita passivamente.<sup>86</sup>

Segundo Claribel Alegría, em seu ensaio *El compromiso del escritor*, de 1984, foi necessário virar as costas ao experimentalismo e elitismo do Boom. Contudo, pouco a pouco o público leitor deu-se conta de que as denúncias dos vícios sociais não os alteram. A vida relativamente breve do testemunhal se deve em grande parte a que os leitores sabem que as condições sociais das classes subalternas denunciadas continuaram as mesmas. Exemplo são as condições dos indígenas bolivianos descritas por Domitila Barrios de Chungara, em *Si me permiten hablar* (Bolívia, 1978), e que continuaram iguais depois da publicação. Apesar disso, a importância das obras de testemunho teve seu reconhecimento internacional com o Nobel da Paz, em 1992, concedido a um dos principais nomes dessa corrente: Rigoberta Menchú, em consequência do livro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Guatemala, 1983).

Encerrando essa parte sobre o Boom, gostaríamos de expor uma visão bastante crítica e fundamental para a sequência de nosso estudo (que será sobre o período pós-ditatorial na América Latina). A base de argumentos de que nos utilizaremos se encontra no capítulo I, do livro de Idelber Avelar, *Alegorias da derrota*<sup>87</sup>, em que o autor trata do ocaso do Boom como consequência direta dos movimentos ditatoriais da América Latina e também o relaciona com a questão mercadológica e de profissionalização dos escritores no período aurático, que se deu, sobretudo, na década de 1960.

Diz Avelar que o sucesso do escritor latino-americano implicou uma perda, cujo preço a ser pago pela autonomia social foi o desaparecimento da aura do literário. O Boom percebe a decadência da aura religiosa do estético e responde com uma estetização da política. Ou mais concretamente: substitui

---

<sup>86</sup> SKŁODOWSKA, Elzbieta Skłodowska. **Testimonio hispanoamericano**: historia, teoría, poética. Nova York: Lang, 1992, p. 15

<sup>87</sup> AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina. *Op. Cit.*, p. 41-49.

política por estética. Nunca antes na América Latina a literatura havia tido um caráter autônomo. Sempre havia sido uma espécie de religião suplementar e os letrados, donos da escrita em uma sociedade analfabeta, coerentemente procederam a sacralizá-la.<sup>88</sup>

A aura dissolvida, levada a seu término pelo desenvolvimento das forças mercadológicas e pela profissionalização, originou um paradoxo: o mesmo momento que a literatura ganha sua independência como instituição (momento em que estabelece de uma vez por todas sua autonomia) coincide com o colapso de sua razão de existir no continente latino-americano. Ao passo que a literatura historicamente se desenvolvia à sombra de um sistema estatal precário; mas agora o estado, de face cada vez mais tecnocrática, a despedia de seus préstimos. A literatura que sempre havia sido fator capital para a formação de uma sociedade letrada e humanista, é colocada, então, à margem pela elite, substituindo-a pelas teorias econômicas, vistas como mais *produtivas*, importadas dos EUA. Faculdades de letras e filosofia que haviam sido vitais para a reprodução ideológica eram trocadas por uma ideologia mascarada e neutra da tecnologia moderna.

Para Avelar, vem daí a proposição de que o Boom, mais que um complô de dominação por parte das elites latino-americanas, tenta, na realidade, dar conta de uma impossibilidade essencial para essas, em decorrência da própria modernização, que é a de instrumentalizar o literário para o controle social. Podemos entender isso como a perda da produtividade disciplinadora da literatura. O Boom não é outra coisa que o luto por essa impossibilidade. Ou seja, luto pela morte de seu caráter aurático.

Importantes escritores do período vislumbraram uma ficção latino-americana adiantada por séculos em relação a um continente economicamente atrasado, porém, tal maturidade precoce só pôde ser alcançada porque a literatura, então autônoma e secular, havia perdido sua funcionalidade. Era precoce porque anacrônica em relação à tecnologização massiva do subcontinente. O tom celebratório dessa época busca uma compensação não apenas do subdesenvolvimento social, mas também da perda do *status* do objeto literário. O luto é triunfante, imaginariamente mascara uma denegação. Daí o tom apoteótico da escrita do Boom, que expõe uma estrutura de

---

<sup>88</sup> RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo: Arca, 1998.

compensação demarcada pela relação da literatura com a modernização. E tal vontade compensatória, expõe Avelar, ainda que visível de modo mais imediato nos textos crítico-teóricos dos autores do *Boom*, não será menos central nos romances. Escritos tão heterogêneos como *Cien años de soledad*, de Márquez, *Los pasos perdidos*, de Carpentier, ou *La casa verde*, de Llosa, convergem quando apresentam alegorias de um fundador demiurgizado, funcionando independentemente do sistema de determinações sociais, fundando a polis por meio de sua escrita. Pode ser que essa alegoria seja a mais apropriada ao Boom, emblematizada, de modo repetitivo, na ficção do período, desde Melquíades, escriba de *Cien años de soledad*, ao protagonista de *Los pasos perdidos*. São as imagens dos escritores fundadores que oferecem um contraponto ficcional às autorrepresentações canonizadas nos livros do Boom. É a escrita que inaugura a História. É o momento em que inaugurar as coisas é fazê-las ser. Podemos entender esse processo como sendo de reivindicação da escrita literária dentro de um panorama de modernização galopante que cada vez mais prescindia do literário.

Essa pertinaz tematização da escrita nos romances do Boom pode ser vista como mais que uma simples ludicidade metalinguística, pois cumpria o papel de levar a cabo uma operação retórico-política. Um escritor-demiurgo, ao fundar a cidade por meio da escrita, foge ao intolerável ciclo latino-americano de repetições políticas e sociais. A literatura (Melquíades, por exemplo, não seria a imagem do próprio escritor latino-americano?) converteria-se, então, no território privilegiado de tal substituição.

O caráter paradoxal e desigual, próprio da modernização e da autonomização latino-americana, manteve viva a demanda pela aura, visto que o próprio projeto de modernização narrativa era tributário de uma relação religiosa com a escrita. A aura já não era possível. Porém, enquanto estrutura não podia desaparecer. A literatura passaria a ser tomada por depositária desta aura fantasmática, o que justifica a irritação dos autores do Boom ante a menção de seu êxito comercial. Entre outras coisas, o mercado passou a representar o anacronismo da aura, a dissolução da unicidade imaculada da arte, a equação final entre cadeia produtiva industrial e produção de objetos estéticos.

Contudo, em um ponto de vista contrário, sobre o êxito comercial do

Boom, seria importante tecer aqui um contraponto, mesmo que seja apenas para não dizer a nós mesmos que somos parciais. E o contraponto vem de um dos escritores mais importantes do período, José Donoso, em seu livro *Historia personal del 'boom'*.

Donoso em alguns trechos coloca como uma de suas premissas o fato de haver certo axioma que alimentou o inimigo do Boom. Para ele houve a fantasia de que seus membros principais levavam vidas luxuosas, graças aos seus “copiosos” direitos autorais, nas capitais mais extraordinárias do planeta, viajando da Via Veneto à Madison Avenue e à St. Germain-des-Prés. E ainda: que as tiragens e o êxito das traduções nos EUA e do outro lado do Atlântico espantavam o mundo todo. E como tudo é resultado de paranoia, tal visão dourada a respeito do sucesso dos escritores latino-americanos é, por certo, equivocada. Fora García Márquez, com *Cien años de soledad*, Donoso não crê que os direitos autorais de nenhum dos romancistas do Boom possam ser chamados de “copiosos”. Pelo contrário, a vida desses escritores foi bastante difícil, e a luta mais importante era roubar de seus trabalhos para a subsistência algumas horas para escrever. Diz Donoso que o próprio Márquez sabia que passaria dificuldades quando, no México, abandonou seu trabalho de roteirista de cinema para redigir sua obra capital; mas, graças ao dinheiro que alguns amigos lhe emprestaram, pôde trancar-se e escrever o romance em língua espanhola que mais deu o que falar. Para o escritor chileno, *Cien años de soledad* foi a única obra que rendeu ao seu autor uma autonomia financeira, permitindo a esse viver onde quisesse, como quisesse, e escrever quando quisesse, além de impor condições especiais aos editores e produtores de filmes que rondavam seu romance. Há que se sustentar, com isso, que só com o livro de Márquez se pôde falar em “triunfo” no sentido popular e comercial; antes disso, e apesar dos êxitos proporcionalmente grandes de outros autores do Boom, o sucesso foi mais que tudo literário, e permaneceu circunscrito por uma elite. Quer dizer, a comercialização a que aludiu Miguel Ángel Asturias no colóquio de Salamanca de 1971 e suas declarações para um diário local sobre os escritores do Boom serem “simples produtos de publicidade” podem ser entendidas apenas em relação a *Cien años de soledad*, porque antes o romance latino-americano nunca obteve grandes triunfos



comerciais, nem sequer o suficiente para manter uma certa independência.<sup>89</sup>

Voltando ao ponto de vista de Avelar, para ele não há incompatibilidade entre o Boom enquanto discurso de identidade latino-americana e o Boom enquanto fator de entrada triunfante no mercado global. A identidade era o lugar privilegiado do Boom, pelo motivo de que o luto pela aura em um mundo pós-aurático havia tornado a literatura um espaço no qual podiam coabitar e reconciliar-se as fábulas de identidade e as teleologias da modernização. Nenhum modelo econômico poderia promover tal harmonização, contudo, a “nossa” literatura era inflexivelmente “latino-americana”, e ao mesmo tempo “moderna”, “avançada”, de Primeiro Mundo. Mais que um momento em que a literatura atinge a maturidade na América Latina ou encontra sua identidade, o Boom pode ser definido como momento em que a literatura do subcontinente, ao integrar o cânone do ocidente, articula uma compensação imaginária por uma identidade perdida. Identidade que, obviamente, só pôde ser construída de modo retrospectivo; ou seja, só tem existência enquanto identidade perdida. E a possibilidade de tal compensação, a possibilidade de reinscrever a identidade perdida, o luto pela aura, no interior de uma teleologia modernizadora, teria por desenlace histórico as ditaduras militares dos anos setenta. Por isso mesmo o ocaso do Boom é coincidente com a tomada do poder pelos militares. Esse foi o momento em que as elites latino-americanas, cada qual em seu ritmo, renunciaram aos projetos de desenvolvimento nacionais autossuficientes para receber de braços abertos, e como sócios menores, o capital multinacional. A ascensão dos militares, em 1964, no Brasil, é inaugural dessa fase da história e abre uma transição latino-americana que não acabaria antes de 1976, ano do golpe de estado na Argentina.

Em meio a esse ciclo, uma data específica é crucial para a literatura. De modo alegórico, pode-se dizer que o Boom terminou em 11 de setembro de 1973, com a queda de Salvador Allende e sua Unidade Popular. Grande parte dos críticos, afirma Avelar, considera 1972-1973 como o período de encerramento do ciclo Boom. E baseado em John Beverly<sup>90</sup>, Avelar também

---

<sup>89</sup> DONOSO, José. **Historia personal del “boom”**. *Op. Cit.* p. 63-64.

<sup>90</sup> PhD na Universidade da Califórnia. Professor de Literatura Espanhola e Latino-americana e Estudos Culturais.

considera que podemos nos permitir associar mais diretamente o ocaso do Boom ao terreno que o tornou possível; quer dizer, a modernização desigual e contraditória da América Latina.

O 11 de setembro no Chile representa, alegoricamente, portanto, a morte do Boom porque a vocação histórica desse ciclo, isto é, a tensa reconciliação entre identidade e modernização tornou-se irrealizável. Após os militares não houve modernização que não resultasse em integração ao mercado capitalista global. “Purificar” o corpo social de qualquer espécie de resistência à abertura generalizada ao capital multinacional foi, sem dúvida, o papel central dos regimes militares. Foi o esvaziamento de todo o conteúdo progressista e liberador. Diante desse contexto a função substitutiva da literatura, nas formas que conhecemos no Boom (a escrita literária como entrada heroica no primeiro mundo e enterro de um passado atrasado) estava marcada para desaparecer.

## 2.4 Do Boom ao posboom

Ao tomar-se por ápice do Boom latino-americano os anos 1960, podemos também admitir que seu começo seu deu bem antes. E se, por um lado, há bons motivos para que sustentemos que *La vida breve* (1950), de Onetti, seja obra inaugural do *Boom*, não podemos, por outro, omitir a importância dos romances *Pedro Páramo*, de Rulfo, *Hijo de hombre*, de Roa Bastos (um autor de enorme importância nesse cenário) ou *Los pasos perdidos*, de Carpentier, também dos anos 1950 e que figuram com pleno direito entre os produtos do Boom.

Vimos também que esse começa a dar sinais de esgotamento já em meados dos próprios anos 1960.

Nesse período, pode-se perceber uma mudança de paradigma mesmo em obras como as de García Márquez, Donoso e Vargas Llosa. Essa mudança, como sabemos, é fruto de uma crise de representação e da tendência dos autores em questionar a própria capacidade de observar, descrever e interpretar a realidade mediante o emprego acrítico da linguagem referencial. Corroborando

essa crise, temos a exploração econômica que subjugou alguns setores da sociedade em vários países latino-americanos, as atrocidades dos golpes militares, as lutas na América Central e as Guerras Sujas na Argentina e Uruguai.

Dentro desse panorama, abre-se um espaço discursivo que se volta à ampla tradição da narrativa de protesto e denúncia. Com isso, o renascimento da prosa testemunhal. Cultivada tanto por homens como por mulheres (mas com destaque para as escritoras que surgem na literatura latino-americana, portadoras, agora sim, de voz ativa), passa a ser a mais importante manifestação do gênero de denúncia, então resgatado. Nos períodos anteriores, como pudemos perceber, a literatura possuía um caráter falocêntrico. Por isso mesmo é necessário ter-se em mente que o Boom foi um movimento que reuniu certo número de autores (com ar de família), mas deixou de fora tantos outros, de tendências divergentes.

Sendo um movimento masculino, excluiu conhecidas escritoras contemporâneas como Rosario Castellanos e Beatriz Guido. À margem também ficaram escritores menos experimentalistas, mas, nem por isso, menos importantes: David Viñas, Mario Benedetti, Manuel Escorza e Manuel Cofiño, que seguiam com o romance social.

E se para muitos o testemunhal assinala o final do Boom, vimos também, com Idelber Avelar, que o ocaso dessa fase da literatura da América Latina foi também consequência direta dos movimentos ditatoriais e ainda fruto de uma questão mercadológica e de profissionalização dos escritores no período aurático, que se deu na década de 1960.

Contudo, nos dois casos, vemos a história recente (daquele momento) e os eventos políticos pesarem sobre o discurso literário que movia os autores do chamado Boom.

Na década de 1970, entra em cena outro grupo de escritores a explorar novos rumos. E nele se encontram outras vozes femininas como Isabel Allende e Laura Esquivel. Essa nova corrente, chamada de Posboom, diferentemente da corrente testemunhal, não se volta a um realismo ingênuo como assinalam alguns críticos. Seus autores retornaram ao “aqui e agora” latino-americano, sob o impacto dos fatos históricos de seu período. Era como se o escritor pudesse

observar e interpretar a realidade, mas sabendo das dificuldades conectadas com o realismo ao velho estilo.

O Posboom teve orientação política e um dos primeiros nomes a abrir caminho para essa nova fase foi o próprio Alejo Carpentier, com seus ensaios *Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana*, de 1975, e *La novela latinoamericana en véspera de un nuevo siglo*, de 1979. Após insistir na existência de uma crise na narrativa (já ao final do período do Boom), o escritor cubano defendeu o retorno do romance de caráter social, de ação grandiosa e pública. Ao mesmo tempo, outro romancista, mais jovem, Antonio Skármeta, munido de uma excelente formação acadêmica como professor de literatura latino-americana, se destacou como um dos principais intérpretes do Posboom. Seus ensaios *Tendencias en la más nueva narrativa hispanoamericana*, de 1973, *La novíssima generación: varias características y un límite*, de 1976, e *Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano*, de 1979, são de grande importância. Skármeta distanciou-se, ele e sua geração, dos escritores do Boom, aos quais criticou por subverterem “a realidade que por comodidade chamamos de realidade” em vez de querer transformá-la. Skármeta defendeu ainda que sua geração entrasse de vez como partícipe da vida social e em muitos casos o fez na forma mais explícita da militância partidária. Qual Carpentier, Skármeta advogava uma narrativa comprometida e ambientada na cidade latino-americana, não mais no campo como era a ênfase do romance regionalista.

Ainda que a narrativa mais jovem fosse de vocação antipretensiosa, pragmaticamente anticultural, sensível ao banal, buscava apresentar simplesmente o mundo. E ainda: essa mais nova narrativa se debatia no processo que poderia ser classificado como infrarreal em motivos e personagens, *pop* em atitude e realista-lírico em sua linguagem. Partilham dessa visão também Mempo Giardinelli e Isabel Allende. Mas o primeiro, além de postular a volta do realismo poético e da coloquialidade, acrescenta duas características não mencionadas por Skármeta: a experiência do exílio e o otimismo. Na literatura do Posboom não há resignação nem pessimismo. Aquele pessimismo que imperava em amplos setores do Boom. Seus autores são gente mais esperançosa e insistem no redescobrimento do amor. Segundo os

escritores do Posboom, na narrativa do Boom o amor nunca, ou raras vezes, contribui para que os personagens se reconciliem com sua situação existencial. Segundo Allende esses novos escritores são mais otimistas quanto ao amor. Houve uma espécie de renovação do romantismo, dos sentimentos, da alegria de viver, da sensualidade e uma posição mais positiva em relação ao futuro e à vida. Como Skármeta, Allende enfatiza também o compromisso político-social.<sup>91</sup>

E esse compromisso político-social junto ao esforço pela causa da liberdade, da justiça e da fraternidade tornou-se uma das diretrizes desses novos escritores, que, por consequência, atacaram os escritores do Boom mais precisamente por sua falta de compromisso. Os livros de Skármeta, Allende, Valenzuela e Poniatowska, diz certa crítica, adotaram uma postura mais radical que abarcou o renascimento da confiança na capacidade do escritor em observar e interpretar a realidade e em se servir de uma linguagem direta e referencial. Exemplo é Mempo Giardinelli que dizia se alimentar do que se chama “realidade” e acreditava que seu propósito como escritor era o de dar conta dela. Já no Boom, como quer Oscar Collazos, tendia-se a crer que a missão maior do escritor era revolucionar a literatura. O que nos remete a um pensamento que privilegiava mais a estética, o que, também cremos, não é bem assim. Os escritores do Posboom, sob o impacto da história daquele período na Argentina, Chile, Uruguai e América Central, voltaram-se muitas vezes à tradição central da narrativa latino-americana: a de protesto.

Por outro lado, numa visão não destrutiva das conquistas dos autores do Boom, Reynaldo Damázio, em texto<sup>92</sup> publicado na edição 22 da revista *Entre Livros*, procura uma abordagem mais sensível dos ideais de autores como Rulfo, Márquez, Cortázar, Fuentes, Carpentier, Onetti, Cabrera Infante, Donoso, Sábato, Roa Bastos entre outros. (E por falta de um reconhecimento merecido, aqui devem ser incluídas as conquistas de José Maria Arguedas e Miguel Angel Asturias no campo do discurso literário, com as matrizes da transculturação narrativa, tal qual fez Guimarães Rosa no Brasil, praticamente no mesmo

---

<sup>91</sup> SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo.** *Op. Cit.* p. 261-262.

<sup>92</sup> DAMAZIO, Reynaldo. Fronteiras do realismo mágico: a geração de escritores latino-americanos que renovou a ficção com carga poética, crítica social e fabulação exuberante. *In: Revista Entre Livros.* ed. 22. São Paulo: Duetto Editorial, 2007. p. 38-42.

período). Ideais esses que não se furtaram à crítica social e ao pensamento sobre a História. Contudo, para além das limitações técnicas e estéticas de certo modo impostas pelo Posboom — que podemos ver também como momento conservador da literatura latino-americana após as conquistas dos escritores acima referidos —, o Boom chamou a atenção do mundo não apenas por ser uma literatura descoberta num continente novo (de ex-colônias que passaram a lutar por sua identidade em vários âmbitos, e de uma identidade quase sempre marcada pelo hibridismo, pelo contato com o outro, com o forâneo e com o endógeno pré-colombiano), mas também pelo seu caráter de abordagem histórica contemporânea do continente, vendo o espaço geográfico latino-americano não mais qual um espaço de nações novas, mas sim de nações problemáticas, como bem ressalta Antonio Candido em *Literatura e Subdesenvolvimento*, e com isso realizaram uma literatura bastante particularizada, de alta carga poética e crítica social. Talvez sendo mesmo a renovação mais marcante da literatura ocidental a partir da metade do século passado.

É certo, porém, que o pessimismo do Boom é evidenciado no caráter cíclico da história com “H” em muitas de suas obras. Ou seja, um tempo que se repete. A ruína que sempre retorna, diferentemente da posição otimista do Posboom, que talvez pudesse soar mais a uma esquerda festiva num momento de colapso social e político na América Latina, com seus discursos de amor, crença no futuro e capacidade do escritor em observar a realidade e se servir de uma linguagem direta e referencial. Contudo fica uma questão: que realidade se pode abarcar em literatura? Tudo em literatura é um recorte. Uma cosmovisão que um autor cria, dentro de um contexto histórico, cultural, político e social, mas não isoladamente. Essa questão da realidade “o mais próximo da realidade” soa a uma espécie de pregação de uma certa verdade (uma convicção de ser verdadeiro). E aí vem outra questão: o que é verdade em literatura? Primeiro: literatura é uma arte, como todas as outras, de invenção, que coloca filtros no real para tentar compreendê-lo de modo singular. E o alto grau de fabulação dos autores do Boom pode nos levar a crer que os do Posboom também geraram uma espécie de retrocesso em nossa literatura, até mesmo porque nenhum desses autores possui sequer uma obra que se possa chamar de grandiosa.

Talvez o medo da fabulação seja um dos motivos. A crueza em se pretender mostrar a realidade pode mostrar pouco ou nada. E mais que isso, esses ideais do Posboom (uma espécie de falar a partir de “eu”) talvez tenham, ou tenham mesmo de verdade, contribuído em muito para a alienação literária do pós-ditadura, no momento de abertura política e de passagem ao pensamento neoliberal. O neoliberalismo maravilhoso literário da geração dos autores da década de 1990. Culimando em uma literatura *light*.

Por outro lado, Peter Earle defende que os autores do Posboom passaram a subordinar o estético ao ético, ao constatar que os do Boom se distanciavam dos conteúdos temáticos e cultivavam a abstração e a ininteligibilidade. Apesar do tom agressivo do discurso de Earle, esse pode ajudar a explicar sua reação favorável a uma literatura que pudesse causar impacto mais direto em um público menos elitista, ao contrário do Boom. Outros aportes para compreender melhor o Posboom foram dados por Juan Armando Epple e Ángel Rama. O primeiro nos lembra de que nem toda a narrativa dos “novíssimos” pertence ao Posboom. Quer dizer que em paralelo ao Posboom autêntico existe uma grande corrente narrativa que prolonga o Boom. É precisamente à base dessa segunda corrente que Raymond Williams elabora sua teoria do pós-modernismo latino-americano. Depois Epple menciona três traços capitais do Posboom: a paródia dos gêneros literários e dos códigos oficiais de linguagem, a caracterização protagonista do estrato adolescente e juvenil da sociedade, e a incorporação à narrativa da expressividade poética como forma natural de dizer, ou seja: paródia, poesia e *pop*. O estilo de vida dos adolescentes é, sem dúvida, o tema mais importante no Posboom. Tal tema foi consagrado pelo grande êxito dos primeiros romances de Manuel Puig, *La traición de Rita Hayworth* (1968), e *Boquitas pintadas* (1969). Contudo, Puig não foi o iniciador dessa corrente de tema juvenil, pois, em 1965, Gustavo Sainz publicou *Gazapo* e Antonio Skármeta, em 1967, *El entusiasmo*. As duas obras são dominadas pelo desejo de explorar o mundo e a mentalidade dos jovens. As datas de publicação desses livros sugerem que, já na grande década do Boom, o Posboom estava sendo gestado. Com sua perspicácia, Rama inclui Puig e Skármeta entre aqueles autores que na década de 1960 construíram uma nova literatura, mais consoante com a tradição do continente, no sentido de que dão

prioridade ao americano. Rama, como Epple e Skármeta, faz menção à influência do cinema, assim como da música *pop*, dos ambientes urbanos e da vida cotidiana, em contraste com o intelectualismo e o cosmopolitismo do Boom. Também destaca a presença do mundo dos jovens, da sexualidade, do humor e do rechaço à retórica. Sobretudo, Rama insiste na importância para o Posboom da massiva irrupção de escritoras e da volta ao problema da identidade latino-americana. Mas um dos fatores que mais chama a atenção na abordagem de Rama é a ausência de referências à técnica narrativa, o que resulta forçoso recordar quem em 1978 José Donoso publicou *Casa de Campo*, livro em que no segundo capítulo o romancista, com voz própria, intervém para fazer uma crítica ao excessivo interesse dos escritores do Boom pela experimentação e para sugerir um retorno às velhas maquinarias narrativas, naquele período em descrédito. Mais adiante, Vargas Llosa, em uma entrevista, reconhece que sua obsessão durante o Boom com a forma narrativa, por exemplo em *La casa verde* (1969), havia ido muito longe. No momento do Posboom se propunha a ser menos explícito quanto à técnica. Nesse período ainda vários autores do Boom foram se alinhando ao novo movimento, exemplo de Márquez com *El amor en los tiempos del cólera* (1985) e Fuentes com *La cabeza de la hidra* (1978).<sup>93</sup>

Parte da crítica cuidou de alertar para o fato de que a redescoberta da narrativa linear não significou um retrocesso em direção ao romance tradicional. Contudo, se pensarmos em certos romances, como *De amor e de sombra*, entre outros de Isabel Allende, é claro que parte do êxito conseguido deve-se ao fato de representarem um tipo bem mais tradicional de romance do que aqueles que caracterizam o Boom.

Nisso podemos ver um processo de “desliteraturização” do romance, que responde ao processo de massificação do público leitor.

Em resumo, podemos situar em um extremo a narrativa das obras testemunhais, baseadas na simples reportagem pessoal, em geral sem interesse pela experimentação formal e pelo questionamento da realidade; no outro, podemos colocar toda uma série de obras que vão se aproximando da pura *écriture*, as quais levam a novos limites o experimentalismo e a reação à simples

---

<sup>93</sup> SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo.** *Op. Cit.* pp 264-266



mimese. Chamem-se ou não de pós-modernistas, essas obras representam a prolongação das inovações cultivadas pelos escritores do Boom. Entre esses dois extremos, temos o Posboom. Mais acessível ao público ao não lhe oferecer romances quebra-cabeças típicos de alguns autores do Boom.

Porém, para Donald Shaw, quando tocamos o assunto “pós-modernismo” no contexto da literatura norte-americana ou europeia, tem-se a vantagem de poder contrastá-lo com o Modernismo, no sentido anglo-saxão do termo. Na medida em que a essência do Modernismo é uma ruptura com a tradição do realismo do século XIX, poderíamos aceitar que algumas obras editadas antes da década de 1940 representam uma espécie de pré-Modernismo tímido, e que o Modernismo como tal apenas emerge com o Boom. Ao mesmo tempo, resulta cada vez mais óbvio que o atrativo do termo pós-modernismo seja irresistível. Seja como for, se existe de verdade o pós-modernismo na narrativa latino-americana, há que ter relações, tal como o Posboom, de algum modo com o Boom. E o que encontramos no pós-modernismo é uma intensificação por vezes radical das tendências antirrealistas e antimiméticas do Boom, muitas das quais foram popularizadas por Borges. Isto explicaria por que o escritor argentino é considerado dentro da América Latina como o pai do Boom e fora do subcontinente latino-americano cada vez mais como um escritor pós-moderno.<sup>94</sup>

O problema é como fixar o momento em que o Boom começa a assumir as características mais radicais do pós-modernismo. Por Donald Shaw é sugerido que duas figuras são capitais: o cubano Severo Sarduy e o mexicano Salvador Elizondo. Em grande parte de sua obra, esses dois autores levam ao extremo o experimentalismo do Boom e a autorreferencialidade dos textos que produzem. Sucessivamente, outros escritores, dos quais Diamela Eltit seja talvez a representante paradigmática, continuam o processo, mas como vemos, no caso dela e no de Ricardo Piglia, esses não evitam fazer referências às condições políticas que os cercam.

Então para relacionarmos o Posboom com o pós-modernismo é importante ressaltar que o pós-modernismo é um conceito muito mais amplo do que essa corrente latino-americana. Há os que creem que o pós-modernismo demarca uma mudança radical na recepção da cultura ocidental em geral.

---

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 325-326.

Começando no campo da arquitetura, a noção do pós-modernismo passou a figurar na crítica de todas as artes e a ser aplicada também na filosofia, na história, no pensamento político e sociológico, inclusive nas moderníssimas interpretações das tendências científicas. Por outro lado, o Posboom é um termo muito mais modesto que se aplica simplesmente à narrativa latino-americana. Também não se pode perder de vista o fato de que a palavra “pós-modernismo” nasceu nos países industrializados e pós-industrializados metropolitanos e foi usada originariamente dentro dessa cultura, por isso possivelmente não resultaria aplicável à cultura do subdesenvolvimento sem alterações significativas. No entanto, isso não invalida a intenção de ler o Posboom em suas relações com o pós-modernismo, só o que de ser levado em conta é que isso requer uma boa margem de cautela. Primeiro podemos levar em consideração o que Fredric Jameson designou como “uma crise de representação”, ou seja, a perda da confiança em uma teoria do conhecimento e das artes baseada na ideia do especular, e cujas categorias de avaliação são as de congruência, de precisão e da verdade mesma. Não é nada difícil, assim, localizar as origens na América Latina dessa tendência a questionar as pressuposições anteriores a respeito da verdade e do conhecimento nos países do Boom, especialmente em Borges e Asturias. Basta que recordemos a afirmação, do capítulo 26 de *El señor presidente*, segundo a qual “Entre a realidade e o sonho, a diferença é puramente mecânica”, e as muitas vezes que Borges nos chama a atenção para o fato de que nossas certezas são provavelmente fictícias e de que, se existem de verdade leis que regem nossa existência, o mais provável é que não estejamos programados para entendê-las. Podemos e devemos relacionar o *Boom* com a crise postulada por Jameson e que caracteriza o Modernismo anglo-saxão. Mas deveríamos por isso relacionar o Posboom com o pós-modernismo? E se o fizermos, isso nos ajudaria a compreender melhor os dois movimentos?<sup>95</sup>

Shaw nos apresenta dois cenários. No primeiro, o Posboom sendo interpretado como reação direta ao Boom, em nível literário, enquanto o Boom seria interpretado como movimento que impôs uma falsa hegemonia à narrativa. Sobretudo quando se populariza entre seus escritores um complicado conceito

---

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 365-366.

da forma típica da “alta literatura”, conceito com frequência usado qual meio de refúgio para a crise apontada por Jameson. Também teríamos de ver o Posboom como reação contra todo tipo de regime político autoritário a impor algum tipo de ideologia “privilegiada” à sociedade em que impera. A reação, em ambos os casos, conduziria às ideias de pluralismo, heterogeneidade, de recusa a todo e qualquer tipo de absolutismo. A literatura do Posboom estaria associada ao dissenso, à multiplicidade, à subversão de todos os grandes metadiscursos que pretendem oferecer uma explicação da condição humana, e também ao abandono de toda e qualquer busca pelas origens (essência nacional, etnia ou mesmo das teorias unívocas sobre a ficção), enquanto permaneceria saciada com seu entorno, sem pretensões à universalidade. As narrativas do Posboom seriam acontecimentos em busca de uma forma. Concediam valor sobretudo ao indeterminado, à inventiva, à variabilidade e ao risco. Contudo, o problema de tal cenário seria o de não incluir o conceito de progresso. Daria ênfase ao lúdico, ao diferente. E recusaria todo projeto de grande envergadura, toda uma cosmovisão, sem sugerir uma postura alternativa.

Cabe, então, uma ressalva sobre o Boom, para que não se acuse seus membros de serem apenas uma elite intelectual e literária que priorizou a “alta literatura”, e, por consequência, entenda-se, nesse pacote, a “alta cultura”.

Foram os autores do Boom, e antes mesmo deles, os das vanguardas, que dentro de um contexto de miséria e também de autoritarismo refundaram a literatura latino-americana e o universo ficcional do subcontinente. E quais as bases dessa chamada “refundação da América Latina”? A mistura de diferentes civilizações, os detectados desencontros culturais profundos, a violência étnica, a corrupção política, a miséria, a exploração humana e a dependência econômica. E daí advém o importante caráter de rebeldia, de ruptura, de amadurecimento. Daí foi que emergiram as distintas cosmovisões fundadas, por exemplo, na transculturação feita pelas vanguardas e por parte dos autores do Boom. Com isso também surge o caráter de rebeldia que apontamos lá no começo de nosso trabalho. Rebeldia típica da literatura e cultura latino-americanas. Seu caráter de busca pela independência, de ruptura. Assim como as vanguardas e o Boom se voltaram contra o domínio da matriz regionalista imperante no início do século XX, o Posboom se voltou contra aquilo que

entendiam ser uma crise de representação, o ocaso de um tipo discursivo também dominante que se tornou a literatura anterior. É uma oposição de forças, que sempre haverá no âmbito literário e cultural, para nos atermos só em nosso campo de pesquisa.

As vanguardas e o Boom (filho das vanguardas) fizeram surgir uma realidade (antinaturalista) não baseada na mimese, nesse mundo que se chama “real”, mas uma realidade contaminada pelo mítico, pelo mágico, pelas forças ocultas (religiosas ou filosóficas) que desafiaram a razão e o modo ocidental de pensar.

Como argumenta Reynaldo Damázio, o ponto comum desses autores do Boom era a busca de um desvelar literariamente a América Latina e não resolver no espaço da narrativa, à maneira sociológica, suas intensas contradições. Poderíamos dizer, de modo metafórico, que se tratou de um segundo descobrimento, desta vez em um movimento centrífugo, com a exposição de nossas entranhas. Por isso, as recorrentes imagens de fundação, de viagem, de miscigenação, de destino trágico, do orgiástico, do telúrico e do atávico, e do desalento. Uma espécie de redescoberta do sujeito latino-americano enquanto sujeito criador de cultura e como personagem de uma história distinta da europeia, que se inicia, *a priori*, pelo encontro com nossos fantasmas, como é exemplo o que ocorre nas cidades imaginárias de Comala (*Pedro Páramo*), Macondo (*Cien años de soledad*) ou mesmo Santa María (*Juntacadáveres e El astillero*).<sup>96</sup>

Retornando ao que Shaw nos apresenta como dois cenários, vimos que no primeiro o Posboom é interpretado como reação direta ao Boom, enquanto este seria interpretado como movimento que impôs uma falsa hegemonia à narrativa. Já no segundo cenário, poderíamos ver o Posboom qual um movimento arraigado na nostalgia da comunicabilidade. Seus narradores seriam “comprometidos” e iriam falar a um público possuidor de certo consenso a respeito da compreensão da realidade e da existência objetiva de um mundo ao qual a linguagem pode se referir sem problematizá-lo de maneira excessiva. Isso

---

<sup>96</sup> DAMAZIO, Reynaldo. **Fronteiras do realismo mágico**. A geração de escritores latino-americanos que renovou a ficção com carga poética, crítica social e fabulação exuberante. *Op. Cit.* p. 40

tudo nos levaria a outro tipo de realismo, baseado em algumas pressuposições coletivamente aceitas acerca de significados, verdades, ideais de justiça e liberdade; ou seja, na redescoberta de critérios normativos, ainda que fossem apenas temporais e simplesmente consensuais. Essas normas tinham a tendência a derivar-se do aqui e agora da cultura atual e não mais de “verdades” eternas e universais. O primeiro cenário, então, apoia-se em inovações, e o segundo enfatiza a necessidade de legitimação dessas inovações tendo por referência um possível consenso sobre sua direção e seu significado. Quer dizer, com referência em um modelo de inteligibilidade.

Donald Shaw sugere que o Posboom significa, às vezes, uma radicalização de certos pontos em determinados momentos esquecidos pelo Boom, e às vezes uma intenção de contradizer alguns dos pressupostos mais importantes desse. Ao analisar os dois cenários mencionados anteriormente, chega-se à conclusão de que ambos são até certo ponto relevantes ao Posboom, e também de que há uma corrente majoritária e outra minoritária. Cabe ainda dizer que o Posboom tem por base um fenômeno duplo: enquanto um de seus setores afirma o lúdico, o outro cultiva o sonho de decifrar uma verdade que vai além do lúdico. Segundo José E. González, expõe Shaw, o pós-modernismo influi nos dois setores. Para o crítico, haveria que se distinguir entre dois modos de escrever no Posboom, um de caráter realista e outro experimental, e a emergência de ambos tem relação, ainda que de modo não tão evidente, com o surgimento do pós-modernismo. Em relação ao primeiro cenário, Severo Sarduy se antecipa como a figura que marca a transição. E também convém ter em mente a afirmação de Skármeta sobre a “intranscendência” cultivada por seus coetâneos. Estaríamos, pois, muito próximos do pós-modernismo. Porém, paralelamente a esse contexto, já se acha em desenvolvimento a obra de grande parte dos autores do Posboom, considerado um grupo mais comprometido. Entre eles, achamos um ideal coletivo, reprimido pelos nomes do Boom quando o subordinaram à estética. A distinção se apoia, como podemos observar lendo atentamente Alejo Carpentier, no conceito de história e na ideia do progresso baseada nos esforços tanto coletivos quanto individuais. Para exemplificar, Shaw cita o romance do argentino Abel Posse, *Los perros del paraíso* (1987), em que as mudanças

históricas ou são ilusórias ou puramente casuais, imprevisíveis e incontrolláveis. Já em *La insurrección* (1982), de Skármeta, tais mudanças são vistas como resultantes de atos intencionais por parte do povo e produzem uma melhora objetiva nas condições sociais. Por isso, não podemos deixar de citar a obra de Puig, *El beso de la mujer araña* (1976), cuja trama, ambientada numa prisão, produz três temas capitais: um, concernente à atividade revolucionária; e outros dois, à liberdade sexual e política. Com isso, reforça Shaw, não se está buscando traçar paralelos entre os romances de Puig e Skármeta, mas tão-somente se está buscando sugerir que a presença de Valentín em *El beso...* compreende o interesse baseado na possibilidade de uma solução macropolítica para os problemas humanos. Característica essa que não se pode encontrar nas obras do Boom, mas que se alinha com perfeição ao segundo cenário anteriormente referido. Falando de outro modo, o caso de Puig, a quem alguns críticos tomam por pós-modernista, ilustra o alcance do problema.<sup>97</sup>

Na verdade nos causa confusão quando passamos em revista os livros e outros textos sobre o pós-modernismo em geral, a validade de seu significado para a literatura feita em solo latino-americano. Cada vez mais parece inevitável falar de pós-modernismo na América Latina. Por vezes não é tão clara a aplicação do termo para a nossa cultura. Como se sabe, o pós-modernismo parece intimamente ligado ao poder econômico, militar e político dos países metropolitanos ocidentais. Por isso mesmo devemos ser cuidadosos no emprego do termo para as culturas e países menos desenvolvidos.

No pensamento sobre o pós-modernismo, Jean François Lyotard associa-o à incapacidade de o homem ocidental em formular um tipo de explicação totalizadora das condições de sua própria existência.

Para Silviano Santiago, Lyotard tem que a condição pós-moderna é fruto da incredulidade em relação aos metarrelatos; ou seja, há uma espécie de desencanto com os grandes discursos produzidos no século XIX e explicadores da condição histórica humana ocidental nos aspectos econômicos, culturais e sociais. Os metarrelatos foram centrais para a constituição, na modernidade, de grandes atores, heróis, grandes perigos e périplos, e, sobretudo, para o grande

---

<sup>97</sup> SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo.** *Op. Cit.* p. 368-369.

objetivo sociopolítico e econômico, trazendo uma impossível, porém desejada grandiosidade para um mundo que cada vez mais se dava como burguês e capitalista, baixo e decadente.<sup>98</sup>

Para Jameson, o pós-modernismo está associado com a fase atual do capitalismo, que desconstruiu nossa *Weltanschauung* tradicional e nos deixou sem projetos convincentes para o futuro humano. Linda Hutcheon busca uma oposição entre pós-modernismo e Modernismo literário e artístico de tipo anglo-saxão, mas frequentemente parece apresentar apenas aspectos superficiais, sem se preocupar com as origens econômicas, sociais e políticas dos mesmos. No caso específico da América Latina, quando alguns críticos se deparam com o problema não conseguem estabelecer uma conexão válida entre Modernismo/pós-modernismo e Boom/Posboom. Santiago Colás parece ter razão ao sugerir que se deve reformular o conceito de pós-modernismo antes de aplicá-lo a grande parte da narrativa latino-americana. Até porque uma das principais noções do pós-modernismo é afirmar, como já vimos, o fracasso das “grandes narrativas” baseadas na ideia do progresso. Tal noção dificilmente seria aceita nos países menos desenvolvidos. É evidente que o pós-modernismo não tem nada a oferecer aos países menos desenvolvidos. Em famoso ensaio, *Third World Literature in the Era of Multinational capitalism*, Jameson tem o mérito de ter reconhecido que em muitos países tidos como “subalternos” houve um renascimento do interesse pela situação nacional que contrasta com o nacionalismo cultural, então ultrapassado, dos países desenvolvidos. Jameson se destaca da maior parte dos teóricos do pós-modernismo pela sua ânsia de relacionar o movimento negativamente com o que, em seu entedimento, constitui a fase atual do capitalismo.<sup>99</sup>

Se levarmos ao extremo essa ideia, acabaríamos por condenar os romancistas que continuaram os experimentos do Boom e que, para parte da crítica, formariam o grupo pós-modernista na América Latina. Por outro lado, exaltariam-se escritores como Isabel Allende, Antonio Skármeta, Eloy Martínez,

---

<sup>98</sup> SANTIAGO, Silviano. **A explosiva exteriorização do poder**. Posfácio de A condição Pós-moderna, de Jean-François Lyotard. 12 ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 127.

<sup>99</sup> SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo**. *Op. Cit.* p. 369-372.

Valenzuela, Ferré, Posse e Poniadowska. Ou seja, aqueles que publicaram obras que poderiam ser classificadas de “alegorias nacionais”. É claro que tal enfoque, que busca tratar da relação das manifestações culturais primeiramente com o que parecem ser as realidades das infraestruturas econômicas, jamais poderia explicar de todo a variedade e a complexidade da narrativa de que estamos aqui tratando. Contudo, o postulado das “lógicas culturais” que se manifestam paralelamente é bastante sedutor. Seria absurdo então falar (como fazem os seguidores de Lyotard e cujo pensamento sobre o pós-modernismo exemplificamos antes, a partir da voz de Silviano Santiago) da erosão, por toda parte, dos grandes mitos e ideologias que tanto têm contribuído para azeitar a máquina do progresso das sociedades modernas. Mitos e ideologias que na América Latina seguem existindo. Por isso, então, temos que se no Posboom sobreviveu uma ideia de projeto coletivo, não podemos associá-lo com facilidade ao pós-modernismo. O Posboom, com seus ideais, seria equivalente ao feminismo e à cultura negra nos Estados Unidos. Movimentos esses que aspiraram à justiça e à igualdade e por isso mesmo tornam-se incompatíveis com as formas pós-modernistas que pregam a desqualificação das ideologias. E se quiséssemos então relacionar, de algum modo, o Posboom ao pós-modernismo, teríamos de reconhecer que, ao reagir contra o Boom, cria um tipo de novo realismo, na busca de dar conta da nova realidade (muitas vezes terrível) para um público leitor menos elitista e que aprecia a construção do enredo e o prazer do texto sem complicações. Contudo, é bom ressaltar, que ao se voltarem à mimese, os autores do Posboom o fazem, salvo no caso de grande parte das narrativas testemunhais, muitas vezes sem abandonar completamente a herança do Boom. Ou seja, não querem excluir de todo os elementos que alteram a representação da realidade. E tal resultado parece desconcertar pensadores como o próprio Jameson e Linda Hutcheon. O pós-modernismo, não obstante o relativismo extremo que o caracteriza, é um movimento puramente reacionário, o que complica todo objetivo de enquadrar nele os escritores progressistas do Posboom.<sup>100</sup>

Para José González, como vimos anteriormente, tanto o caráter realista quanto o experimental do Posboom teriam relação com o pós-modernismo. Por

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 371-374.



outro lado, esse último estaria atrelado ao poderio econômico, militar e político das nações metropolitanas ocidentais, por isso seria de difícil aplicação à América Latina. Nesse caso, então, prima-se pelo cuidado com a utilização do termo dentro do contexto das nações menos desenvolvidas.

Já Lyotard, pensa que o pós-modernismo se liga à incapacidade do homem ocidental em formular uma explicação totalizadora das condições de sua própria existência. Ainda: a incredulidade em relação aos metarrelatos geradores de grandes heróis, perigos e périplos; e o desencanto com os grandes discursos do século XIX. Com Jameson, temos o pós-modernismo associado à fase atual do capitalismo, que deixou os homens sem projetos convincentes para o futuro devido à desconstrução da “visão de mundo” (*Weltanschauung*). Jameson tem ainda o mérito de ter reconhecido, como vimos, que em muitos países “subalternos” houve o renascer do interesse pela situação nacional, contrastante com o nacionalismo ultrapassado das nações desenvolvidas..

Para fechar nosso rápido resumo das relações existentes por vezes sim e por outras não entre Posboom e pós-modernidade, temos o interesse pelo nacional por parte dos escritores latino-americanos da geração do Posboom, o que confere forte interesse pela política que contamina suas obras em um momento em que a repressão militar, a dívida externa, as guerras “de baixa intensidade”, a alienação televisiva, a simplificação do mundo (preto e branco, bom e mau), a perda dos leitores, o racismo e o sexismo se fazem temas indispensáveis do mundo e mais fortemente ainda do mundo latino-americano. Por isso a ideia complementar a de Ricardo Piglia proposta por Giardinelli<sup>101</sup> que é a de que na América Latina não se escreve apenas contra a política, mas também contra o medo e o esquecimento.

---

<sup>101</sup> Mempo Giardinelli em leitura durante a 3ª Feira Internacional do Livro de Bogotá, Colômbia, que aconteceu entre os dias 27 de abril e 8 de maio de 1990. Nesse evento, mais especificamente no dia 5 de maio, o escritor argentino participou de uma mesa-redonda organizada pela editora colombiana Tercer Mundo Editores. O *Debate sobre la posmodernidad en la literatura latinoamericana*, nome da mesa, contou ainda com a participação de Raymond L. Williams, da Universidade do Colorado (EUA), do poeta espanhol José Agustín Goytisolo e dos escritores colombianos Rafael Humberto Moreno Durán e Álvaro Pineda Botero, entre outros. A fala de Giardinelli foi transcrita e publicada na revista *Puro Cuento*, edição de julho-agosto de 1990, p. 30-32, sob o título *Variaciones sobre la posmodernidad. ¿Qué es eso del posboom latinoamericano?* A revista era editada na cidade de Buenos Aires e dedicada ao conto, tendo sido fundada por Mempo Gardinelli em 1986 e dirigida por ele. Foi publicada até o ano de 1992.

Postura ética, política e ideológica demarcam o terreno do Posboom, que assim se distancia do não comprometimento pós-moderno.

Sendo assim, poderíamos solucionar o problema da literatura latino-americana falando em termos de pós-colonialismo. Ou seja, aceitar que pós-modernismo e pós-colonialismo são coisas distintas. E o valor dessa distinção se fundamenta na possibilidade de diferenciar um movimento metropolitano de um periférico que dentro do contexto do mundo não desenvolvido surge de modo testemunhal e militante. O pós-modernismo, como sabemos, se caracteriza pela fragmentação, a subversão do cânone, o ceticismo frente às ideologias, a autorreferencialidade etc. Já o pós-colonialismo rechaça o pós-modernismo e leva em frente os enfoques ideológicos e a referencialidade, e ainda tem por necessidade continuar buscando a identidade nas nações chamadas subalternas.

A América Latina é um campo de conflito e tensão entre o tradicional e o contemporâneo. O subcontinente tem por questões problemáticas a injustiça e a opressão (seja pela política ou devido às condições sócio-financeiras a engendrarem a marginalidade para os extratos sociais mais carentes), e também é na América Latina que a “realidade” resulta mais coletivamente partilhada do que nos países desenvolvidos e metropolitanos. Portanto, poderíamos dizer que o Posboom tem mais a ver com o pós-colonialismo do que com o pós-modernismo.

Contudo, há mais uma ressalva.

Há que se ter também em mente que o termo pós-colonialismo é mais utilizado para tratar da cultura dos países que tiveram sua independência muito mais recentemente que a América Latina. Nessas nações seria mais fácil reconhecermos o pós-modernismo qual um movimento a intensificar a hegemonia cultural europeia e estadunidense, ainda que tal noção não esteja totalmente fora do debate de certo setores da crítica militante latino-americana. Do mesmo modo, e mais facilmente, poderíamos relacionar o pós-colonialismo com nações que tiveram suas independências no século passado.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana**: boom, posboom, posmodernismo. *Op. Cit.* p. 376

A deslegitimação da ideologia, que se destaca na corrente pós-modernista, vai em direção contrária aos desejos dos escritores do Posboom nos campos político e social. Portanto, o termo pós-modernismo não seria eficaz em sua aplicação aos escritores do chamado Posboom.

## 2.5 A América Latina e o pós-ocidentalismo

Se devemos ter consciência, como aponta Donald Shaw, de que o termo pós-colonialismo é mais utilizado para tratar da cultura dos países que tiveram sua independência bem depois dos latino-americanos, podemos optar por um termo mais propício: pós-ocidentalismo.

O termo pós-colonialismo, em sua trajetória, será cambiado por pós-ocidentalismo pelo fato de ter encontrado resistência em conferências e seminários em solo latino-americano. Ao regionalizar o pós-modernismo no âmbito dos países ocidentais tidos por desenvolvidos e metropolitanos, e o pós-colonialismo no âmbito dos países cujas independências são bem mais recentes que as dos países da América Latina, chegamos a mais um pós.

Em 1976, Roberto Fernández-Retamar, em um de seus artigos, hoje clássicos, chamado "*Nuestra América y Occidente*", nos dá a palavra-chave. E tal palavra-chave é consequência evidente da revisão do pensamento desencadeada na América Latina no século XIX, com o objetivo de definir, nas palavras de Retamar, o âmbito histórico de nossa América. Esse empenho é antes de tudo mais uma questão de categorias geoculturais e das relações dessas com o poder e o conhecimento do que uma simples questão de verdade histórica.

Walter Mignolo argumenta que o repassar da História feito por Retamar acerca do pensamento na América Latina desde o século XIX até 1976, demonstra que uma das preocupações centrais foram as relações entre América Latina e Europa, pelo menos até 1898, e as relações da América Latina com a América Saxônica a partir de 1898, momento em que o empenho local e os projetos de independência em Porto Rico e Cuba se acham em uma nova ordem

mundial e em uma situação bastante distinta em relação à dos movimentos de independência no início do século XIX. A gradual inserção dos Estados Unidos no cenário mundial e o gradual recesso espanhol no âmbito imperial acontecem precisamente até o final do século, quando Cuba e Porto Rico têm de mudar seus projetos históricos atravessados, então, por novos conflitos imperiais. Desse momento em diante já não se pode falar da independência das nações latino-americanas como se essa fosse definida pelos casos históricos dos primeiros decênios do século retrasado quando se libertar da coroa espanhola exigia, ao mesmo tempo, vínculos econômicos e culturais com Inglaterra e França, muitas vezes desconsiderando as implicações históricas do libertar-se de um império em declínio para entrar em negociações com impérios em ascensão. O final do século XIX é o palco em que os impérios ascendentes do início desse mesmo século serão testemunhas de uma nova força imperial que atingirá o ápice meio século mais tarde, no pós-Segunda Guerra Mundial. Para os intelectuais latino-americanos o cruzamento e a sobreposição de forças imperiais foram concebidos não tanto em termos de colonização, mas, sim, de ocidentalização. Por isso pós-ocidentalismo em lugar de pós-colonialismo ou pós-modernismo. Pós-ocidentalismo, palavra que encontra seu lugar “natural” no percurso do pensamento da América Latina, bem como pós-modernismo e pós-colonialismo encontram seus respectivos lugares na Europa-Estados Unidos e nas ex-colônias britânicas. Não é uma questão de autenticidade reivindicada e lugares de origem, mas de percursos históricos e de direitos de cidadania, como a resistência com que o termo pós-colonialismo se deparou na América Latina e em alguns setores dos estudos latino-americanos nos Estados Unidos. O termo pós-ocidentalismo pode designar a reflexão crítica sobre a condição histórica latino-americana que emerge durante o século XIX, no momento em que são redefinidas as relações com a Europa e em que se engendra o discurso pela “identidade latino-americana”, passando ainda pela inserção dos Estados Unidos no cenário internacional, até a situação encontrada na atualidade (momento em que surge o termo) no qual o pós-colonialismo ganha uma nova dimensão devido à inserção do capitalismo no “Oriente” (leste e sudeste asiáticos).<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> MIGNOLO, Walter. Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. In: **América Latina: giro óptico. Nuevas visiones desde los**

Após a crise pós-revolucionária, quando a identidade cubana estava em questão, Retamar, em 1971, se concentra no debate sobre Próspero e Caliban resgatando o tema histórico “colonizadores e colonizados”. Desse modo propunha pensar e resolver tal problemática por meio da construção do sujeito coletivo. Em sua releitura, o intelectual cubano firma a dicotomia colonização / anticolonização e ainda imperialismo / anti-imperialismo, tendo por outro os EUA. O mérito de Retamar acha-se na postura estratégica da inversão das relações de oposição de Próspero e Caliban, sendo assim consegue valorizar a própria cultura.

O texto *Nuestra América y Occidente* destaca a ideia de que os latino-americanos verdadeiros não são europeus, ou seja: ocidentais. Acrescenta ainda que os grandes enclaves indígenas de nossa América não requerem argumentar uma realidade óbvia: são herdeiros do que José Martí denominou “civilização devastadora”, sobrevivem à destruição de suas civilizações como provas vivas da bárbara irrupção de um\ outra civilização em terras latino-americanas.<sup>104</sup>

Walter Mignolo em seu texto *Posoccidentalismo...* alerta que em 1976, época da publicação do texto de Retamar, não era tão problemático falar em latino-americanos verdadeiros. Contudo, na atualidade, o crescente processo de globalização planetária (talvez mesmo não mais de ocidentalização) e o aumento da circulação dos capitais transnacionais, bem como as migrações em massa tornam mais difícil falar de latino-americanos na condição de “verdadeiros” pelo fato mesmo de fraturarem cada vez mais a ideia de que as culturas são entidades coerentemente localizáveis em unidades geográficas discretas.

O problema da América Latina como entidade geocultural criada pelos desenhos imperiais se configura conflitivamente pelo fato de ter sido produzida durante o processo mesmo de ocidentalização. O que nos mostra uma encruzilhada (ou zona de fronteira) em que se produz a tensão entre o que se considera próprio e o que se considera do outro, e sobre a qual os intelectuais

---

*estúdios literários y culturales*. Coord. Ignacio M. Sánchez Prado. Puebla: Universidad de las Américas Puebla / Gobierno del Estado de Puebla, 2006. p. 192-193.

<sup>104</sup> RETAMAR, Roberto Fernández. **Nuestra América y Occidente**. Havana: Casa de las Américas, 1998, p. 51.

da América Latina refletiram com senso crítico, tendo por foco, portanto, a ocidentalização como ponto inicial nas independências em relação a Portugal e Espanha, momento em que se fez necessário construir a nação, para o que era indispensável ainda uma educação e uma política educativa que integrassem tantos os projetos nacionais como os continentais.

A palavra ocidentalização ou ocidentalismo se deve aos legados do próprio discurso imperial, para o qual as possessões ultramarinas de Castela e Portugal eram denominadas Índias Ocidentais e não América, tal qual a concepção dos letrados franceses, esses sem influência alguma nos projetos imperiais ibéricos.

## CAPÍTULO II

### ANOS 1990-2000: DA DEPENDÊNCIA EXTERNA DE McONDO E CRACK ÀS DIVERGÊNCIAS DE DAVID TOSCANA

#### 3.1 Anos 1990: literatura entre a aldeia local e a aldeia global

Se no século XIX muitas das sociedades latino-americanas viviam um processo de busca pela consolidação de uma “nação homogênea” (ou a construção de um Estado único e onipotente), na atualidade presenciamos o questionamento dessa chamada unidade nacional. O processo de homogeneização global parece tornar anacrônico o conceito de nação, o que, óbvio, gerou um intenso debate intelectual, sobretudo a partir do final do século passado. E ainda persiste. Nas últimas décadas, a globalização, as transformações tecnológicas, a transnacionalização do capital e o neoliberalismo com seu crescimento no mundo (partindo da Grã-Bretanha, na década de 1980 com o tatcherismo) promoveram a reestruturação radical do capitalismo ocidental e trouxeram na sua cauda um ataque violento ao movimento trabalhista, à democracia e aos ideais socialistas. Nessa mesma época, anos 1980, nos EUA, Reagan instala-se na Casa Branca com suas ideias primitivas<sup>105</sup>. Na América Latina (desde Pinochet, o primeiro neoliberal, já na década de 1970, antes mesmo de Thatcher e das ditaduras militares), a transnacionalização busca impor um imaginário homogêneo, além de uma temporalidade que também busca se instaurar como única.

O discurso sobre o esvaziamento das tradições, dos regionalismos e das peculiaridades locais é um lado da moeda que pesa sobre nossa produção intelectual, esse nicho por vezes um tanto estreito em que se encaixa a produção literária, nosso objeto de debate. Mas e o outro lado? O lado que se esvaziou? Será que vivemos apenas na aldeia global e a aldeia (o local) e o discurso sobre ela teve de desaparecer para dar lugar à sociedade planetária? Vivemos todos

---

<sup>105</sup> EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora da Unesp, 2011, p. 2

uma mesma e única narrativa extremamente capitalista e reocidentalizante?

Vimos no capítulo anterior<sup>106</sup> que após os militares não houve processos modernizantes na América Latina que não objetivassem a integração ao mercado capitalista global. Para isso, como nos mostrou Idelber Avelar, foi necessário “purificar” o corpo social de qualquer espécie de resistência à abertura total ao capital multinacional. Essa foi, então, a marca capital (aqui com o humor negro de um trocadilho) dos regimes militares. As ideologias de cunho social foram literalmente assassinadas junto aos ideais coletivos. A literatura a partir das ditaduras na América Latina teve sua função de discurso social relegada a um plano de menor importância. E, a partir da década de 1990, tornou-se um bem quase obsoleto, momento em que as mercadorias à disposição nas gôndolas do hipermercado global ganharam vultosa importância no processo alienante da sociedade, ajudando a amenizar os questionamentos sociais e acachapando ideologias de caráter não dominante. O cidadão foi trocado pela figura do consumidor; discurso que hoje parece atingir seu ápice entre nós.

Enquanto a primeira fase de modernização da América Latina teve por centro a ideia de Nação (nações modernas), a segunda, iniciada entre nós nos anos 1960, associou-se à ideia de desenvolvimento. Uma versão renovada do conceito de progresso, o desenvolvimento é gerado qual um avanço objetivo, um crescimento que acharia seu expoente calculável no crescimento econômico e uma consequência “natural” na democracia política. Natural no sentido de que o aumento da produção aumentaria o consumo e com isso haveria uma redistribuição dos bens arando o terreno para a democracia. Democracia que dependeria do crescimento econômico e este como resultado de uma reforma na sociedade em que o Estado é entendido não mais como encarnação plebiscitária e personalista de um pacto social, mas como instância técnica de caráter neutro a executar as imposições do desenvolvimento. Na América Latina dos anos 1960, vimos um crescimento da indústria bem como sua diversificação, e com isso o aumento do mercado interno.

Fruto disso foram as contradições sem solução (entre elas o aumento da

---

<sup>106</sup>Cf subcapítulo 2.3, capítulo I, *Boom: ressurreição da ruptura (ou positivities e negatividades até o luto, em 11 de setembro de 1973)*.



desigualdade social), que tornaram mais evidente para a esquerda a incompatibilidade entre acúmulo de capital e mudanças sociais e para a direita a incompatibilidade entre desenvolvimento econômico e democracia. O Brasil, depois o Chile (e mais tarde, não muito tempo, vários países da América Latina) foram tomados pela onda dos regimes autoritários, comprovando que o objetivo maior nessa fase foi mesmo o de interesse do capital. O desenvolvimento revelou-se, então, como fracasso político da modernização. Junto ao crescimento veio, na década de 1980, o superendividamento do subcontinente latino-americano. É também a fase da transnacionalização, rompendo as barreiras que as fronteiras nacionais erigiam, alterando com radicalidade as funções do Estado, tirando deste a capacidade de intervir não apenas na economia, mas também no desenvolvimento histórico.

Houve ainda a hegemonia dos meios massivos de comunicação, em especial da TV, esse dispositivo ideológico que se realizará na unificação da demanda, o único modo pelo qual se pode conseguir a expansão do mercado hegemônico sem que os subalternos fiquem ressentidos com tal agressão. Ao consumir os mesmos bens que os chamados desenvolvidos, surge um sentido de que se é também desenvolvido. Nessa época, vem a importação dos programas de televisão estadunidenses e também a imitação do modelo, que não consiste apenas na privatização das redes mas também na tendência à constituição de um só público. Surge um tipo de discurso que para falar ao máximo de pessoas reduz ao mínimo as diferenças, exigindo pouco esforço decodificador e chocando muito pouco os preconceitos socioculturais das chamadas maiorias. Contudo, na década de 1970, o rádio reage à hegemonia televisiva com a pluralização, ou seja: a diversificação de seus públicos.

A hegemonização do consumidor requer o domínio e a caracterização do receptor, realizando assim um tipo de classificação transformadora das identidades sociais prévias, tornando-as funcionais, objetivando um determinado esquema de sociedade no qual são acrescentadas outras categorias à de cidadão: espectador, torcedor, jovem, mulher etc<sup>107</sup>. Com isso se dá a especialização das

---

<sup>107</sup> Gostaríamos de associar essa ideia à nossa, acima, de que o cidadão foi transformado em consumidor. Segmentar a sociedade para falar diretamente a determinados públicos requer tratá-los como “consumidores distintos de alguma coisa ou no jargão publicitário: público pertencente a um ‘nicho de mercado’”.

rádios por faixa de público, passando então elas a direcionar sua comunicação a setores cultural e geracionalmente bastante diferenciados. Junte-se a isso o fato de que a crise identitária dos partidos políticos tradicionais e a ausência de um apelo eficiente junto ao setor popular por parte da esquerda facilitarão aos meios massivos, sobretudo o rádio, converterem-se em agentes impulsionadores de identidades sociais que corresponderão mais ao novo modelo econômico do que certamente a uma tentativa de renovação da vida política. É nesse espaço, entre a pluralização integradora do rádio e a unificação televisiva, que achará sua base a transnacionalização do massivo nos anos 1980. Temos ainda, na mesma década, as novas tecnologias entrando no cenário da América Latina. Comunicação via satélite, televisão a cabo, videotexto, teletexto etc., a configurar a nova fase do processo ininterrupto de aceleração da modernidade que agora dá um salto qualitativo e da qual nenhuma nação pode se dar ao luxo de estar ausente sob o risco de morte econômica e cultural. Informatização ou morte! Esse o lema do capital em crise, necessitando urgentemente expandir o consumo agora da informática.<sup>108</sup>

Desses fatos, para Jesús Martín-Barbero, ocorre que o questionamento que as novas tecnologias produzem a respeito de identidades culturais necessitam ser distinguidos por operarem sobre diferentes registros. Um desses seria o desafio imposto às tentativas de volta ao passado, à antiga tentação idealista de solicitar uma identidade cujo sentido seria encontrado na “origem” ou lá atrás, por debaixo, fora do processo e da dinâmica da história e da contemporaneidade. O outro, o sentido assumido pelas novas tecnologias como ponto mais alto da “operação antropológica”; ou seja, a reativação da lógica evolucionista que reduz, agora de modo radical e sem rachaduras, “o outro ao atrasado”, que transforma o que resta de identidade nas culturas distintas em simples identidade “reflexa” (não tendo esta importância alguma senão a de valorizar, pelo contraste, a identidade da cultura hegemônica) e “negativa”: o que nos enforma é o que nos falta, é a carência. Tal carência seria a de tecnologia produzida pelos países hegemônicos e que vai nos permitir saltar em definitivo para a modernidade.

A América Latina então assume esse posto de constante oscilação entre

---

<sup>108</sup> MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997., p. 259-266

o global tecnologizado e o local, buscado na tradição do passado, no localismo. Estamos então entre a aldeia-mundo e a aldeia local, o que nos permite recolocar a questão mundo/aldeia de que vínhamos tratando para tentar localizar a produção cultural-literária latino-americana surgida em especial na década de 1990.

Aqui cabe colocar uma questão feita por Hugo Achugar: será que essa transformação tecnológica e política, ocorrida nos últimos tempos, transformou realmente as identidades locais e nacionais? Ou ainda: a globalização esteve ou está realmente construindo uma única e globalizada identidade? Achugar também nos coloca que poderia ser o contrário: as identidades múltiplas, flutuantes ou migratórias, as quais são tratadas como fenômeno contemporâneo, como fatores de negação do pressuposto de uma identidade única e global. E segue dizendo, para justificar seu pensamento, que todas essas transformações da modernidade não parecem ter variado a posição do sujeito como o caracterizou José Martí<sup>109</sup> no final do século XIX. O aldeão vaidoso teima em existir nesse presente tecnológico e supostamente globalizado, possuindo ou não antenas parabólicas, rádio, canais de televisão (abertos ou a cabo), internet ou mesmo consumindo ou não diversos veículos de comunicação escrita, marcas de roupas, tipos de hambúrgueres, sendo ele cidadão do Mercosul, do Pacto Andino ou do Nafta. Na avaliação de Martí, havia o pressuposto de que o aldeão vaidoso não daria conta dos gigantes que “levavam sete léguas nas botas e as brigas dos cometas no céu”. Entre nós, diz Achugar, o aldeão de Martí não desapareceu, e sua imagem está relacionada ao nacionalismo e ao regionalismo isolacionista. E devido à trama tecnológica, comunicativa e, até certa medida, ideológica de nossa época (a partir do fim do século passado) tal figura não parece muito verossímil. Contudo, existem outros lugares, outras fronteiras não identificáveis com o desenvolvimento ou o progresso tecnológico que nos permitem considerar a possibilidade de que esse tipo de sujeito aldeão subsista em meio ao fluxo cultural e migratório de computadores, correios eletrônicos, políticas internacionais ou grupos supranacionais. Essa falta de homogeneização total (o local sendo achatado em máximo grau pelo global) seria ainda decorrência da heterogeneidade dos países latino-americanos, o que confirmaria os processos de penetração de culturas tidas

---

<sup>109</sup> Hugo Achugar faz referência ao livro **Nuestra América**, de José Martí, de 1891.

por hegemônicas na América Latina não terem suposto, e nem é possível que assim fosse, uma uniformização aculturada. E mais: a transformação globalizadora age sobre a existência de países e culturas bastante diferenciados entre si e no caso específico da América Latina é afetada pelo hibridismo possível por conta da presença de um substrato cultural muito mais forte do que o efeito globalizador poderia crer. Por aqui, as heranças culturais e a existência de tradições são possibilitadoras de combinações (mestiçagem, hibridização, transculturação) entre o hambúrguer do McDonald's e o mate uruguaio, a camisa de marca europeia com a alpargata *criolla* dos gaúchos, o personagem de *comic* com as mobilizações sociais do norte argentino, os cultos de umbanda com os resíduos plásticos das empresas transnacionais. Pensar a globalização como ponto de partida na periferia não significa, necessariamente, concluir que está sendo engendrada uma homogeneização simbólica ou política do planeta. O aldeão não tem um modo de produção além do híbrido extremamente nacionalista, e tal herança cultural, esse capital cultural, não pode ser entendido como um deserto. Contra sua suposta morte, a nação continua a vigorar em variados setores culturais da América Latina, mesmo quando não estamos tratando do conceito de nação formulado no século XIX, com base na homogeneização. A suposta ausência de alternativa ao modelo neoliberal globalizador e privatizador de certo setor da cultura da América Latina não implica ausência de repostas, que vão desde a problematização da nação e que exigem uma releitura do passado até aquelas que buscam problematizar a cultura midiática de massas, tanto no que se refere a seu vínculo com o Estado quanto com as políticas e projetos culturais idealizados pelas classes dominantes. Uma das respostas também parece ser a de recorrer ao passado, à aldeia, à tradição (e o multiculturalismo) e a partir disso resistir.<sup>110</sup>

Contudo, nesse pensamento de Achugar, o passado transforma-se em um lugar a partir do qual é construído o futuro, mas sem que isso suponha sua restauração e menos ainda o seu esquecimento. E como se pode perceber, o mundo globalizado não atingiu todas as camadas culturais, não eliminou a cultura localista, regional. Os bens de consumo, se falarmos de América Latina

---

<sup>110</sup> ACHUGAR, Hugo. **Repensando a heterogeneidade latino-americana**: a propósito de lugares, paisagens e territórios. *In*: Planetas sem boca. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 82-88.

especificamente, não estão disponíveis ainda para todos. Mesmo que o sujeito social, o cidadão, tenha se transformado, para o discurso político, em consumidor, coisa que pudemos presenciar tanto nas vozes da direita quanto da esquerda, por exemplo, durante as últimas eleições (2010) no Brasil. O que se busca é o consumidor, o que se espera é gerar demanda por bens de consumo e serviços. Por outro lado os bens, os serviços e os símbolos transnacionais tentam se converter em bens, serviços e símbolos que gerem identificação com o regional. Nunca podemos nos esquecer de que o discurso globalizado das empresas e produtos transnacionais se converte em discurso que emula os sotaques locais. Muitas vezes o global se rende ao local para que o local se renda ao global. A homogeneização busca se impor por meio da negociação nos cenários regionais.

Por outro lado, não se pode negar com todo o afinho que a perspectiva pós-moderna parece esquecer de que a América Latina é um território de encruzilhadas socioculturais, de sobreposições, de justaposições e de imbricamentos de diversas realidades históricas e de que vivemos ainda alguns projetos de modernização já desacreditados em algumas partes do globo.

Ou, ainda, não deveríamos nos esquecer de que, como argumenta Canclini, a América Latina de hoje é vista como campo de articulação mais complexo de tradições e modernidades (diversas, desiguais), um continente heterogêneo formado por países em que, em cada um, existem ao mesmo tempo múltiplas lógicas de desenvolvimento.<sup>111</sup>

Por vários motivos, a América Latina tem se mostrado um campo por vezes incompreensível e aberto, agindo contra os prognósticos pós-modernos que preconizavam o fim do Estado-nação e até mesmo o fim da História. As recentes crises do capitalismo, por exemplo, levaram a sociedade civil latino-americana a repensar a função do Estado nos rumos econômicos e também políticos, na busca de desconstruir a ortodoxia neoliberal implantada com total vigor entre nós na década de 1990. Movimentos étnicos e de classes surgem no Equador e Bolívia. Surgem movimentos de guerrilha na Colômbia e México, há um golpe de Estado em Honduras. No Perú, conflitos étnicos e a atual ascensão ao poder da

---

<sup>111</sup> CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Cintrão. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

esquerda. Temos a criação da Constituição democrática e popular boliviana e peruana. A esquerda surge também na Venezuela, fundamentada em um discurso nacionalista e anti-ianque, com Chávez. O Brasil se acha nas mãos da esquerda desde o fim do governo de uma quase que total implantação do ideal neoliberal que foi o de FHC. Temos a ruptura do Equador com as imposições do FMI e do Banco Mundial, mais a tentativa de golpe de Estado em 2010, e sua adesão à Alba (Aliança Bolivariana para as Américas), bloco que inclui Cuba, Venezuela, Bolívia, Nicarágua entre outros países da América Central e Caribe, reconfigurando o papel econômico, cultural e geopolítico da região. Por outro lado, vemos a implantação de bases militares estadunidenses na Colômbia; a resistência de políticas neoliberais no Chile (este com fortes anseios de pertencer ao NAFTA); e Colômbia e México como mercados totalmente suscetíveis às imposições estadunidenses.

Todas essas articulações mostram o quanto a América Latina se refaz com base em sua autonomia ou mesmo é refeita, reconfigurada por algumas das políticas externas. Mas o Estado-nação não morre, sobrevivem os elementos nacionais em um espaço plural em que diferentes atores sociais, étnicos e culturais operam ao longo da história para construir seus projetos, o que nos faz, como lembra Achugar, perceber que a consciência latino-americana é capaz de abrigar na “pátria grande” múltiplas “pátrias pequenas”<sup>112</sup>.

Lembra ainda o ensaísta uruguaio que, nesse espaço heterogêneo em constante mutação, nenhuma identidade global é permanente ou aceita de modo geral. Mesmo que a princípio, em alguns momentos da História latino-americana, possa parecer o contrário. Como veremos na literatura feita nos meados da década de 1990; por exemplo, os autores da Geração McOndo, que têm por base o ideal de serem globalizados, de pertencerem ao consumo e à partilha de símbolos transnacionais e a uma identidade planetária a partir da conexão com a grande rede-mundo. Por outro lado, veremos surgir desse próprio meio um discurso discordante, que busca resgatar as questões locais para atingir a universalidade (mesmo que o termo universalidade possa muitas vezes soar

---

<sup>112</sup> ACHUGAR, Hugo. **Leões, caçadores e historiadores**: a propósito das políticas da memória e do esquecimento. *In*: Planetas sem boca. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 58.

como lugar-comum), rompendo com esse momento de homogeneização do discurso literário. É o caso do mexicano David Toscana, autor-chave deste nosso estudo. Cercado estaria ele ainda pelos ideais de outra corrente literária surgida nos meados dos anos 1990, em seu país: a Generación Crack, também formada por jovens escritores, esses com um ideal de negação da História da cultura e dos problemas de seu país.

É dentro de um ambiente de forte neoliberalismo na década de 1990, essa espécie de Contra-Reforma capitalista, que surgem as duas correntes citadas e também o autor David Toscana. É o momento de forte discurso pela globalização, pelo mundo da conexão via internet, celular etc. É a chegada em demasia dos bens de consumo, agora disponíveis em nossas gôndolas famintas por um produto “gringo”.

Nesse momento, na América Latina, o que se globaliza não são unicamente instituições e estratégias econômicas, mas também ideias e padrões socioculturais. A globalização do capital — que vinha acompanhada desde a metade do século XX pela revolução da informática e especialmente pela indústria cultural e a comunicação à distância — explode em nossas faces. Em poucas décadas, os meios eletrônicos de comunicação (telefone, cinema, televisão, vídeo, fax, internet, celular) proporcionaram uma alteração jamais vista nos imaginários culturais da humanidade. Signos e símbolos já não podem ser vistos exclusivamente ligados a peculiaridades históricas, religiosas, étnicas, nacionais ou linguísticas, tudo parece possuir caráter transterritorial. Então vem o deslumbramento, sobretudo por parte dos potenciais consumidores de padrões importados. O reflexo cultural parece imediato. A reação ocorre no âmbito da cultura literária em forma de manifesto (McOndo). Fórmulas e regras são construídas. Um modo de vida deve ser instituído a partir de então. Não somos mais latino-americanos exóticos, selváticos, atrasados, aldeões. Vivemos em condomínios. Vamos aos shoppings. Consumimos marcas do mundo todo. Consumimos cinema, música, artes, pensamentos de grande parte do globo. Mas esse globo não seria a parte ocidental do globo? Se até mesmo o maior país oriental, a Rússia, se acha ocidentalizado?

A América Latina, segundo Mignolo, é uma entidade geocultural criada

por projetos imperialistas, que foi se configurando de modo conflitivo no processo mesmo de ocidentalização. E atualmente a transnacionalização do capital fratura cada vez mais a ideia de identidade entre cultura e território, o que implica a fratura dessa entidade chamada América Latina, fundada pelo discurso imperialista da modernidade, a engendrar estruturas de poder sobre o princípio da pureza do sangue e da unidade da língua. Desse modo, refletir sobre o que entendemos por América Latina é refletir acerca da superação do modelo ocidentalista e, com isso, sobrepujar as repressões moldadas durante as expansões coloniais. E tal superação só se faz possível se mantivermos o pós-ocidentalismo como horizonte.

Para Mignolo, reconsiderar a conceitualização de América Latina que Retamar revisa e ordena (no momento em que as utopias socialistas caíram, o capital internacional começa a construir novas regiões (Mercosul e Nafta), o Caribe ganha terreno nos projetos transnacionais para a América do Sul e as migrações corroem os supostos laços de cultura e território), é também reconsiderar as ligações entre pensamento latino-americano e estudos latino-americanos no âmbito da produção intelectual e acadêmica. Construir a América Latina no novo cenário global implica construir a ponte entre pensamento *na* América Latina e estudo *da* América Latina. Para isso, teríamos a prática literária e filosófica, e o ensaio como espaços em que nasceu e se manifestou um "pensar" às margens das disciplinas. Na organização do mundo promovida pelo ocidentalismo, as ciências, por exemplo, se articularam em determinadas línguas e localizações geográficas. Mas além das ciências sociais restaram outras práticas de pensamento. A reorganização da produção de conhecimento, de uma perspectiva pós-ocidentalista, teria que ser formulada em uma epistemologia fronteiriça em que a reflexão (seja ela filosófica, ensaística ou literária), incorporada às histórias locais, encontra seu lugar no conhecimento des-incorporado dos desenhos globais das ciências sociais.<sup>113</sup>

Se esse pensamento de Mignolo nos serve para pensar a produção intelectual às margens da produção acadêmica, em que a literatura, assim como a filosofia e o ensaio, ganha importante dimensão no cenário para superar o modelo ocidentalista, isso nos coloca diante mesmo de um posicionamento crítico

---

<sup>113</sup> MIGNOLO, Walter. **Posoccidentalismo**: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de área. *Op. Cit.* p. 209-211.



em relação à literatura feita nos anos 1990, ou seja: depois do Posboom. Se até os anos 1980 a literatura do subcontinente buscou uma consciência identitária, uma visão política, o compromisso social e a afronta aos modelos impostos de fora, como vimos desde as vanguardas, passando pelo real maravilhoso, pelo Boom, pelo posboom e pela literatura testemunhal, na década de 1990 temos — após anos de ditadura que ajudaram a estabelecer por aqui a formação de um mercado consumidor com base na industrialização acelerada, ao mesmo tempo em que ocorria a implantação da contrarreforma do capitalismo mundial sob a pele da globalização de caráter neoliberal — o surgimento de novas correntes literárias, possuindo essas um discurso “antenado” com a transição do local para o global.

Nascem, então, na década de 1990, dois movimentos, que por seus traços aglutinadores lançam, da América Latina para o mundo, a tentativa de uma “nova” literatura; e esses grupos ou movimentos justificavam suas existências por meio de manifestos a pregarem não apenas novas rupturas mas também (talvez, sem consciência clara disso) novos vínculos de dependência com a cultura imposta de fora para dentro. Ou seja, não buscam de modo algum, com a literatura, uma superação do ocidentalismo.

As correntes são, como já nos referimos anteriormente, McOndo e Crack. A primeira surgida no Chile e a segunda no México. É nesse período, de surgimento de tais correntes na literatura, que vemos o estabelecimento dos EUA como principal império após a Segunda Guerra Mundial ficar agora mais claro com o esfacelamento do bloco socialista encabeçado pela URSS. E depois de anos de repressão, inflação descontrolada e superendividamento, as promessas do livre comércio e acesso ao consumo foram “perfeitos” para a América Latina.

Temos que entender, por isso, que a globalização, fenômeno pós-Guerra Fria, está intimamente ligada ao poder político-econômico alcançado pelos EUA. Assim, a capacidade de se concretizar políticas econômicas diferentes e autônomas em um determinado país ficou seriamente comprometida com a hegemonia estadunidense a partir da segunda metade do século XX. O mundo unipolar trouxe consigo a extinção da vertente territorial da soberania dos estados e de forma mais ardilosa a adulteração cultural dos povos pela

massificação dos estereótipos sociais do primeiro mundo a todo o planeta, imposta pelos meios de comunicação de massa e pela forte pressão da sociedade de consumo. Para corroborar o cenário propício aos ideais globalizantes temos a rápida expansão das novas tecnologias de informação e, como salientamos antes, a queda do socialismo a permitirem então que se falasse em mundo como “espaço único”, sem fronteiras físicas, em que o capitalismo neoliberal se espalhou sob o comando das multinacionais, agora transnacionais. A globalização como última fase da mundialização corresponde à instalação de verdadeiras redes planetárias em que os estados nacionais se tornaram cada vez mais interdependentes e prisioneiros de um sistema-mundo, o que gerou reflexos na produção cultural e artística como veremos na literatura.

Fora a onda de privatizações que assolou o globo implantando, na ordem política, uma supremacia do poder do capital sobre o poder do estado, temos a cultura como campo de “americanização” em consequência do efeito dos *mass media*, dos filmes de Hollywood, das campanhas publicitárias, das multinacionais estadunidenses e suas marcas. E também o inglês solidificado como língua universal, agindo qual instrumento de dominação cognitiva a que os sujeitos provenientes de outros universos linguísticos são submetidos caso pretendam participar do “mundo”.

No âmbito da globalização, as ideias e as formas se desenvolvem em esferas que parecem totalmente indiferentes aos lugares, impermeáveis às tradições locais e cegas em relação às sociedades extrapotências ocidentais, lembrando que nesse processo de globalização as culturas e políticas das chamadas potências da Europa ocidental também encontram seu espaço, mesmo que bem menor, ao lado da hegemonia estadunidense.

Nesse processo de desterritorialização do capital ocorrido sobretudo nas últimas décadas, o que se globalizou não foram unicamente instituições e estratégias econômicas, mas também ideias e padrões socioculturais. Em poucos anos os meios eletrônicos de comunicação (telefone, cinema, televisão, vídeo, fax, internet, celular) têm proporcionado uma alteração jamais vista nos imaginários culturais da humanidade. Signos e símbolos já não podem ser vistos exclusivamente ligados a peculiaridades históricas, religiosas, étnicas, nacionais ou linguísticas, tudo parece possuir um caráter

transterritorial (o que salientamos anteriormente neste estudo).

A partir disso, o que se pôde perceber, sobretudo em nosso subcontinente, foi o risco a que foi exposto o sentido da expressão América Latina, visto que as pertinências culturais nacionais ou tradicionais pareceram ter sido relevadas por identidades orientadas em direção aos valores transnacionais e pós-tradicionais.

O neoliberalismo implantado com rigor no subcontinente latino-americano, varrendo tudo como uma grande onda, principalmente nos governos surgidos na década de 1990 (Fernando Collor de Mello e FHC no Brasil, Menem na Argentina, Fujimori no Perú etc.) deixa sequelas graves: combinando desemprego, exclusão social e apelo forte ao consumo gera uma sociedade atomizada pelo individualismo e pela competitividade, delineando também com isso a degradação da convivência social fomentada à base de desesperança, violência e barbárie. Com tal individualismo, vemos ainda — e isso não é só fruto de uma consciência (ou falta de) pós-moderna como possam defender muitos — o declínio das utopias coletivas e a ilegitimização das ideologias.

E é a partir deste contexto que pretendemos, neste trecho de nosso estudo, estabelecer uma análise da literatura feita, sobretudo, a partir dos meados dos anos 1990. Momento em que surgem as correntes literárias McOndo e Crack.

As duas com seus manifestos ou receitas para se fazer a nova escrita na América Latina foram por nós escolhidas porque, assim entendemos, elas resgatam (abolimos ou não a ironia, neste caso?) a ideia de um projeto coletivo entre escritores ou intelectuais em ascensão no meio cultural latino-americano. Temos ainda que, por mais variados que sejam os nomes surgidos na literatura do subcontinente nesse período, essas duas correntes poderiam simbolizar aquele esforço por ruptura, originalidade e independência discursiva, iniciadas com as vanguardas, e que passou a ser marca da nossa literatura. Mas ruptura em relação a quê? Originalidade em relação a quê? E independência em relação a quê? Essas serão perguntas as quais também buscaremos responder.

Contudo, vale dizer que nossa escolha por esses grupos se deu pelo fato de que, de um modo ou de outro, eles conseguiram, coletivamente, chamar a atenção para um discurso que vinha se formando em uma América Latina em profundas mudanças. Nascidos em sua maioria a partir do ano 1961, os nomes

surgidos dessas correntes foram os produtos literários mais marcantes (isso não implica serem os melhores) dentro do contexto de globalização que se formava com intensidade sobretudo a partir dos anos 1990 no subcontinente latino-americano.

Falar de McOndo, por exemplo, é buscar entender (nunca sem contestar) que esse movimento também respondeu aos anseios de um público latino-americano formado em parte na cultura *pop* e, como diz o crítico estadunidense Mac Margolis, alucinado por imagens, com acesso à internet e TV a cabo, e que queria ser retratado na literatura<sup>114</sup>.

O movimento mcondista começa oficialmente em 1996 com a publicação de uma coletânea de contos de dezoito autores jovens, abaixo dos 35 anos. O livro, com o título de *McOndo*, foi, não por acaso, lançado em uma festa na filial do McDonald's, em Santiago do Chile.

Os problemas políticos e sociais, para esses novos autores, não serão os temas mais importantes como foram em gerações anteriores. A política que havia ficado muito nas entrelinhas na era do Posboom (apesar do ativismo político dos autores desse período), agora parece ter deixado de ser algo efetivamente importante.

As narrativas publicadas na coletânea se pretendem muitas vezes irreverentes, algumas vezes agressivas, e tratam sobretudo de temas urbanos recheados de sexo, drogas e música *pop*, que seriam mais condizentes com a realidade latino-americana do que o exotismo idealizado pelos autores do Realismo Mágico — isso, de acordo com o ideal desses novos autores. E fazer oposição à herança do Realismo Mágico é uma das bases do manifesto mcondista. Em um resumo, podemos dizer que surge de uma vez por todas uma literatura que se quer globalizada em oposição às questões e identidades locais. Esses novíssimos autores da década de 1990 buscam questionar o que eles entendem por “estigma” latino-americano deixado pelas gerações anteriores. Um estigma que traz em si o exótico, o sobrenatural e o pertencente à aldeia. Os temas nacionais não serão centrais. Priorizar a pergunta sobre a identidade pessoal, em detrimento do tradicional debate acerca da identidade latino-

---

<sup>114</sup> MARGOLIS, Mac. **Is Magical Realism Dead?** *Newsweek*, New York, p. 42-45, 6 may 2002. Society & The Arts.

americana, é outro ponto crucial para esses escritores. Não veremos nesses o desejo do escritor como porta-voz dos projetos e utopias coletivos.

Como prova disso, os mentores da corrente surgida a partir do Chile dizem, na introdução de *McOndo*, que têm a impressão, ao relerem os contos da antologia organizada por eles, que os escritores ali presentes se preocupam menos com sua contingência pública e se recolheram há muito em suas fortalezas pessoais. Não representam afrescos sociais nem sagas coletivas. Se anos atrás a questão para o jovem escritor era entre pegar o lápis ou a carabina, agora parece que o mais angustiante para escrever é escolher entre Windows e Macintosh.<sup>115</sup>

E se os intelectuais latino-americanos passaram ou ainda passam muito tempo alertando para os perigos da globalização, a Geração McOndo a acolheu para descrever o país McOndo como uma nova paisagem continental, grande, poluída, com autoestradas, passagens subterrâneas, TV a cabo, hotéis cinco estrelas construídos com lavagem de dinheiro.

Alberto Fuguet salienta que apesar de não fazer parte do cânone latino-americano, sua casa é a América do Sul e sua língua é o espanhol. No entanto, temas como a migração de trabalhadores rurais, anistia, violência nos guetos são muito relevantes; mas não fazem parte da sua vida urbana de classe-média chilena.<sup>116</sup>

Para a escritora e pesquisadora Paloma Vidal, nos anos 1990 não achamos mais necessidade em nos contrapor às utopias do passado; os projetos individuais dominam a cena e não existe cobrança de que seja de outro modo, a partir do momento que todos concordam que não há mais um inimigo comum a combater. Em claro contraste com relação às correntes anteriores, esses escritores novos parecem não crer em projetos coletivos, seja porque não acreditam neles ou mesmo porque estão mais preocupados com sua sobrevivência no mercado. Há ainda no manifesto mcondista um entusiasmo, entre ingênuo e oportunista, com a possibilidade de que a globalização torne o mundo menor e com menos diferenças, daí que a coletânea de Fuguet e Gómez tenha sido pensada em termos

---

<sup>115</sup> FUGUET, A. e GÓMEZ, S. (orgs.). **McOndo**. Madrid: Mondadori, 1996. p.15.

<sup>116</sup> FUGUET, A. **I am not a magical realist**. (c.1997). Disponível em arquivo digital em [www.salon.com](http://www.salon.com). Acesso em 14 junho de 2007.

internacionais, incluindo também autores da Espanha, objetivando com isso atingir o maior número possível de leitores de língua espanhola no mercado mundial.<sup>117</sup>

Formada por escritores na mesma faixa-etária dos mcondistas, temos a segunda corrente em debate no nosso estudo: a Generación Crack. Indo mais diretamente ao ideal desses autores mexicanos, pode-se perceber que eles se declaram contra uma literatura que busca escrever sobre a revolução mexicana, sobre povoados habitados por fantasmas, caciques etc. Firmando sua proposta em, assim como McOndo, ser uma espécie de contracorrente à herança do Realismo Mágico (herança que tem gerado uma literatura ingênua, empobrecedora para o leitor e diluída “aos limites máximos”<sup>118</sup>), o grupo de Jorge Volpi e Ignacio Padilla (e que conta ainda com Eloy Urroz, Vicente Herrasti, Ricardo Chávez Castañeda, Pedro Ángel Palou) tem por objetivo também o “romance profundo”, definição essa tomada ao estadunidense John S. Brushwood e que serve para os membros do Crack defender que o leitor deve se esforçar para entender o que o romance conta.

O Manifesto Literário Crack<sup>119</sup>, de 1996, deixa claro o anseio de abandonar o que seus idealizadores chamam de literatura *bananera* e voltar às raízes do Boom latino-americano de outro modo: recuperando o respeito pelo leitor inteligente que tinham as primeiras obras do mítico momento das letras latino-americanas. Algo que segundo o grupo Crack praticamente não há mais (ao menos na literatura que segue os passos do Realismo Mágico ou a que segue os passos do mercado: “o romance cinicamente superficial e desonesto”, segundo eles). Para Pedro Ángel Palou, na parte do manifesto assinada por ele, o esforço deve valer a pena e é necessário buscar a participação do leitor.

---

<sup>117</sup> VIDAL, Paloma. Diálogos entre Brasil e Chile: em torno às novas gerações. In: **A literatura latino-americana do século XXI**. Beatriz Resende (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2005. p. 170-173.

<sup>118</sup> Nesse caso, entende-se que os escritores do Crack se referem à herança deixada pelo Realismo Mágico e que se dilui em fórmulas fáceis em livros de outros escritores contemporâneos. Por isso, o alvo dos crackeiros não é diretamente as obras de Márquez, Rulfo, Carpentier e Fuentes, por exemplo, as quais eles mesmos elogiam e tomam por base (as obras lá do início do Boom latino-americano) para construir aquilo que chamam de “romance profundo”.

<sup>119</sup> O manifesto surge no verão de 1996, no Estado de Hidalgo, México, e foi publicado (e assinado pelos seus cinco membros) em uma pequena revista da qual não há mais rastros de existência hoje em dia.

Vemos que a geração Crack, assim como a McOndo, apoia-se na tradição criada pelo Realismo Mágico para negá-la depois (em partes) na feitura de suas obras e assim tentar criar distintos traços literários. Ao romance do Crack, diz ainda um trecho do manifesto, resta-lhe renovar o idioma dentro de si mesmo, ou seja, alimentá-lo de suas cinzas mais antigas. Há aqui o claro objetivo de busca pela linguagem singular, que almeja um espanhol sonoro como somente pode ser no México<sup>120</sup>.

O traço estético e temático é o denominador comum dos romances do Crack. Trazem o desejo de “renovar sempre”, incitar o leitor com temas internacionais que não se passam no espaço mexicano — sim, na Europa, como *Amphitryon*, de Padilla, ou *En busca de Klingsor*, de Volpi (obras sobre as quais falaremos mais adiante). Esses autores, mesmo anos depois do manifesto, continuam abalando a consciência do *establishment* cultural mexicano, discutido quase sempre em termos de tradição indígena, da influência do vizinho do Norte e da enorme sombra de Octavio Paz, Fuentes e Rulfo. Por essas características, os membros do Crack chegam a ser tachados de antipatrióticos. Na verdade, diz Elena Poniatowska, no texto *Box y literatura del crack*, os escritores desse grupo buscaram sempre a sofisticação, tratando de temas internacionais, que geram interesse na Alemanha, França, Itália e Inglaterra.<sup>121</sup>

Nesse sentido, fogem ao que entendem ser o gosto dominante da literatura mexicana e ganham a ira de muitos. Ou seja, fogem ao estigma da tradição cultural mexicana, ao estigma de uma gente provinciana que vive em *pueblos*, ao exótico, ao mágico, ao selvagem (esse o pensamento dos mentores do movimento). Pensam intervir no determinismo identitário que paira sobre o sujeito e o continente latino-americanos reforçado por esses temas em literatura.

Contudo, ao contrário das narrativas da Geração McOndo, as do Crack, como diz o próprio manifesto, não estão escritas nesse novo esperanto que é o idioma padronizado pela televisão, por isso a cultura de massa não terá vez para esses escritores que buscam o refinamento de escrita, o jogo morfológico, um novo

---

<sup>120</sup> Tal pensamento consta do *Manifiesto Crack*. Disponível em arquivo digital em: <http://luisvenegas.wordpress.com>. Acesso em 25 de julho de 2007.

<sup>121</sup> PONIATOWSKA, Elena. **Box y literatura del crack**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.jornada.unam.mx>. 2003. Acesso em 28 de junho de 2007.

barroquismo, como eles mesmos dizem. Nesse sentido, as duas correntes (Crack e McOndo) se afastam uma da outra. O que lhes dá um denominador comum mais forte é mesmo o questionamento à herança do Realismo Mágico e ao determinismo acerca da identidade contemporânea do sujeito latino-americano.

O *Manifiesto Crack*, segundo Renato Prelorenzou, buscou romper com a chamada literatura pós-mágica, que simplificou a estética do Boom latino-americano dos anos 1960 e 70, delineando assim uma linha sucessória que ligava seus signatários diretamente a García Márquez, Rulfo e aos clássicos universais que os haviam influenciado, mas que exigiam a participação do leitor em textos complexos e polifônicos, tentando impor um novo modo de narrar a América Latina a partir da América Latina — reservando-se, ainda, o direito de não precisar narrá-la. Com a anglofilia e a vocação publicitária logo no título (nome do grupo), continua Prelorenzou, o Crack cindia a tradição de compromissos políticos e “localismos baratos e ciosos” de uma fantasmagórica essência latino-americana. Entre a continuidade e a ruptura, tais autores faziam uma literatura enfim contemporânea e defendiam para a ficção um sentido maior que os meros reconhecimentos nacionais ou supranacionais. Para os signatários do *Manifiesto Crack*, o cenário é o mundo; a pátria do escritor, sua biblioteca. Esse ato de ruptura do Crack não é, portanto, apenas quebra e negação, é uma intervenção marcante que reorganiza passado e futuro. Leitores da “tradição do moderno” de Paz, esses escritores provam sua sensibilidade histórica fazendo variar, a cada tempo, leituras e contextos, definindo seu espaço na literatura universal e na tradição latino-americana — esta mesma que se dispuseram, há mais de uma década, a inovar, segundo ainda Prelorenzou.<sup>122</sup>

Dessas características básicas das duas correntes literárias, vemos que os escritores de McOndo seguem em um sentido de globalização cultural e os do Crack partem para uma literatura internacionalizada, mas ambos seguem um princípio de negação de tradições. Não falar dos elementos locais para o Crack é palavra de ordem. Falar do local de um ponto de vista globalizado é a ideia de McOndo (fuga aos estereótipos a respeito dos latino-americanos).

---

<sup>122</sup> PRELORENTZOU, Renato. **História, Ficção e o novo realismo mexicano**. 2008. Disponível em arquivo digital em <http://www.abralic.org.br>. Acesso em 12 junho de 2010.



Com esses pesamentos e bulas literárias propostas por McOndo e Crack parecemos, nós latino-americanos, ter conseguido sublimar os problemas da nossa modernidade, uma modernidade sempre paradoxal, diga-se.

Mas como falar, por exemplo, de pós-modernidade num continente onde surge o Sendero Luminoso, que tem tanto de pré-moderno ou ainda o exército zapatista?<sup>123</sup> Portanto, essas correntes soam mesmo mais como resultado, em curto prazo, dos movimentos de reocidentalização da América Latina, agora por vias do neoliberalismo ou do capitalismo expansionista sob a fachada do livre mercado; esse último a pregar uma cultura consumista e alienante que cada vez mais leva o sujeito social ao insulamento, ao individualismo como forma de proteção do patrimônio material pessoal ou por conta mesmo da violência urbana corroborada pelas desigualdades geradas por um sistema capitalista ainda mais competitivo, que surge nos anos 1990.

Devemos ainda perguntar qual o grau de modernidade de um lugar (América Latina) em que, como lembra Canclini, os caudilhos continuam guiando as decisões políticas com base em alianças informais e relações rústicas.<sup>124</sup>

Basta lembrar que em 1994 — pouco antes do surgimento dessas correntes e juntamente ao evento da abertura política e do neoliberalismo econômico a assolar a América Latina, ou seja, dois anos antes do *Manifiesto Crack* e da publicação da coletânea *McOndo* —, o México torna-se foco das atenções da mídia internacional. O país surge como cenário para um fenômeno cuja dimensão exorbitou as fronteiras nacionais e constituiu um marco na reeleaboração da práxis revolucionária latino-americana. No dia primeiro de janeiro, enquanto nos EUA se comemorava a entrada em vigor do NAFTA (acordo econômico entre EUA, Canadá e México), vinha das montanhas do sul mexicano um grupo armado, movido por um sentimento de indignação, chamado Exército Zapatista de Libertação Nacional. Ao dominar quatro cidades no Estado de Chiapas reivindicou o direito de liberdade, terra e justiça. Tal rebelião, a mais importante desde os anos 1970 no México, resultou em cinco dias de intensos combates entre a guerrilha e o governo, deixando por volta de duzentos mortos. Depois disso,

---

<sup>123</sup> CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Op. Cit. p.25.

<sup>124</sup> *Idem*.

foram meses de negociação entre as partes. Lembrando que o Exército Zapatista continua atuante sobretudo no sul do México. Forças econômicas e políticas não conseguiram exterminá-lo.

Depois da nossa breve explanação dessa literatura contemporânea de McOndo e Crack — e do contexto em que ela surge —, ou seja, literatura feita nos trilhos da antitradição do Realismo Mágico, de posturas anti-Boom, antitradição cultural e política latino-americana, buscaremos evidenciar o lugar de destaque de mais um autor, David Toscana<sup>125</sup>, de modo a podermos perceber, durante a sequência deste nosso estudo, como, entre as duas correntes citadas, ele surge qual uma voz bastante singularizada e mostra sua importância neste novo cenário, seguindo um caminho distinto em relação aos escritores de sua geração e a mostrar certas afinidades (bem mais próximas que as do Crack, por exemplo) com escritores das gerações anteriores que promoveram rupturas importantes e lutaram pela independência de nossa literatura no século passado.

Em princípio, tendo em mente a negação da herança do Realismo Mágico, ou, melhor, do rompimento com a chamada literatura pós-mágica, sobretudo no que essa literatura tem de sobrenatural e diluída<sup>126</sup>, poderíamos aproximar David Toscana dessas correntes, pois o autor mexicano também não se considera — mesmo com os traços alegóricos e uma certa tensão onírica, diríamos rulfiana, presentes em sua obra (para ficarmos aqui na ponta do iceberg do diálogo entre o novo autor e os das gerações anteriores) — um seguidor passivo da tradição deixada pelo chamado Realismo Mágico.

Por isso, para além de uma simples recusa aos elementos presentes na corrente literária do Boom (o mágico e o maravilhoso<sup>127</sup>), o que percebemos em Toscana é a busca por renovação temática e de linguagem (sobre o que falaremos com detalhes mais adiante) a partir de alguns recursos utilizados por seus próprios e assumidos mestres (por coincidência Rulfo, Márquez, Onetti e Donoso). Ou seja, nega em parte a herança do Realismo Mágico; porém,

---

<sup>125</sup> David Toscana pertence à mesma geração dos autores de McOndo e Crack, todos nascidos na década de 1960.

<sup>126</sup> Segundo declarações dos signatários do Crack.

<sup>127</sup> Ver as atualizadas definições de Irlemar Chiampi, em *O real maravilhoso*, Editora Perspectiva, 2008.

paradoxalmente, inspira-se em autores dessa corrente, sobretudo quando suas personagens não falam com a autoridade da razão, mas misturam o ordinário e o irreal, subvertendo os padrões da lógica racional.

Contudo, para começar a dissertar sobre os pontos de diálogo (e no dialogismo também há negação, de acordo com Mikhail Bakhtin) e os pontos antitéticos de Toscana em relação às correntes McOndo e Crack e em relação às gerações anteriores da literatura latino-americana (e é nesses pontos que tentaremos evidenciar sua singularidade no cenário atual), contamos aqui uma história que o colocou lado a lado em uma experiência com os mcondistas Alberto Fuguet e Sergio Gómez.

Em 1994, Toscana participou do International Writing Program da Universidade de Iowa, algo como o maior laboratório de novos escritores do norte das Américas. Foi nesse período que se deu o contato com os chilenos, fato que é narrado na *Presentación del país McOndo*, prólogo da coletânea *McOndo*.

O autor mexicano, na ocasião, é presenteado com um exemplar de *Cuentos con walkman*<sup>128</sup>, e ao ler o livro tem a ideia de produzir um *Cuentos con Walkman* internacional, que abarcasse mais amplamente a nova literatura do continente. Fuguet e Gómez aceitam o desafio e organizam *McOndo* a partir dos preceitos pregados já em *Cuentos con walkman*: uma literatura realista, urbana, globalizada e sem espaço para o mágico.

Tal coletânea marca a literatura latino-americana recente pela apresentação provocativa, como dissemos antes, que fazem Fuguet e Gómez. Mostra a tendência da narrativa contemporânea da América Latina marcada pela cultura *pop*, pelas importações de bens e serviços, pela transnacionalização, pela metrópole latino-americana enquanto zona porosa, de fronteira, virtual etc. É e mais ou menos nessa tendência que segue o conto que Toscana publica na antologia *McOndo*, chamado *La noche de una vida difícil*. Nessa narrativa fica clara sua adesão aos traços da cultura *pop*, da vida do indivíduo urbano, da cultura de massa, do trânsito do sujeito na metrópole cosmopolita. O texto narra a história de músicos de uma

---

<sup>128</sup> Compilação de trabalhos de jovens escritores chilenos que participavam das oficinas literárias do *Zona de Contacto*, um suplemento literário-juvenil, do jornal *El Mercurio*. Nela podemos encontrar a chamada moral *walkman*, tendo nesta uma nova geração literária, pós-tudo, pós-modernismo, pós-comunismo etc. Ou seja, inaugura os preceitos da Geração *McOndo*.

banda de rock que tentam sobreviver na noite de Monterrey, ganhando uma miséria depois de já terem tentado a sorte no DF (Capital Federal), na intenção de participar da indústria cultural dentro de certas imposições mercadológicas.

Contudo, depois desse período, a produção de Toscana parece curiosamente mudar de direção. Em livros como *Santa María del Circo*, posterior a *McOndo*, a urbanidade e a cultura de massa, representadas em *La noche de una vida difícil*, perdem lugar para um espaço inventado, fictício. Engendram-se personagens alegóricas. Toscana aposta de vez na fabulação. O realismo ganha outras nuances, não é mágica nem urbana. Contudo, devemos salientar que há um ponto em *El último lector* a tangenciar o sobrenatural, a flertar com o fantástico. Isso se dá em um trecho do livro em que o sobrenatural tenta o personagem Remigio, quando este considera que os restos mortais da menina Babette (que surge morta no poço de sua casa, bem no início do romance) podem ser sugados pelo abacateiro de seu quintal, sob o qual ele enterrou a garota, e se transformarem em frutas fantasmagóricas, como no romance de Alberto Santín, livro dentro do livro, chamado *El manzano*, em que as frutas são animizadas como a encarnarem o menino assassinado nessa história com a finalidade de denunciar quem o matou. *El manzano* é o livro que Lucio (personagem principal do romance de Toscana) dá a Remigio, seu filho, para que esse tire dali a ideia de como enterrar a menina, que segundo Lucio é a personagem Babette (do romance *La muerte de Babette* — mais um livro dentro do livro, agora do romancista francês Pierre Lafitte), desaparecida no final dessa ficção, e que para Lucio reaparece em Icamole (cidade em que se passa *El último lector*), exatamente no poço de Remigio. A ficção e uma espécie de desvario começam, a partir daí, cada vez mais a intervir na realidade dos personagens.

O autor mexicano tenta, assim, fundamentar outra lógica para a realidade. Ao contrário dos autores mcondistas, não haverá nessas suas obras a violência típica das grandes cidades, nem as drogas, nem a forte influência da cultura de massa.

A partir disso, devemos entender a obra de David Toscana, sobretudo nos romances referidos, também, mas não só, como crítica atualíssima à sociedade e cultura mexicanas e à cultura e sociedade latino-americanas em sua

modernidade tardia que ainda, apesar dos avanços, mantém traços arcaicos. E são esses traços da obra de Toscana que o fazem ir na contramão daqueles que ajudam a definir as gerações McOndo e Crack. Se por um lado esses escritores buscam fugir ao estigma do atraso e do exotismo, dos temas locais, nacionais, Toscana trata desses temas com ironia, crítica e também com muito bom humor e irreverência, atualizando uma parte da história latino-americana contemporânea a partir da ficção.

Temos ainda, na obra de Toscana, a representação do ideal coletivo frustrado e desvanecido na América Latina, em *El ejército iluminado*. Aqui o ideal coletivo ganha um tratamento temático. Nessa obra, um grupo de crianças com problemas mentais parte rumo aos Estados Unidos, guiado pelo professor de História Ignacio Matus, com a utópica intenção de reconquistar o Texas, território perdido para os estadunidenses no século XIX. Contudo, Toscana faz uma paródia da própria História e das condições precárias de seu país.

Para afirmar sua condição discursiva, o próprio autor diz que seu olhar se volta para a fronteira com os EUA como se essa fosse um fragmento da História do México, o que o país ganhou e perdeu (durante esses anos todos) nas relações com o gigante do norte. O autor crê que sua diferença para um outro escritor mexicano, Carlos Fuentes, por exemplo, reside no fato de que esse contava histórias para tentar entender duas visões opostas: o olhar mexicano e o olhar estadunidense. Os livros de Fuentes eram livros para o entedimento do panorama de fora, já Toscana, segundo ele mesmo, escreve para entender o que está dentro, o que o preocupa é a visão mexicana desse conflito de versões nas relações dos dois países.<sup>129</sup>

Tradição, História e Política em Toscana, como podemos ver, se juntam para fazer uma literatura que busca a renovação a partir de “antigos” debates. De debates nacionais, locais, que buscam evidenciar uma condição e sobre o que falaremos com mais aprofundamento nos próximos subcapítulos deste estudo, em que a obra de David Toscana será referência central de análise e a mais importante no conjunto de todo este trabalho até aqui empreendido.

Com McOndo, Crack e Toscana encontramos os traços de uma literatura latino-americana, questionada ou louvada, altamente contemporânea e repleta de

---

<sup>129</sup> David Toscana em entrevista concedida ao Portal Literal do Terra, realizada por Bruno Dorigatti em 16/08/2006. Não mais disponível para acesso digital.

conflitos, lutas e debates, rupturas, manifestos, ideologia política, ideologia de mercado, dependência e busca por nova independência. Podemos ver essa literatura em constante tensão entre o global e o local, entre a História e os problemas latino-americanos marcados em páginas ficcionais e a falta de enfrentamento em relação a esses mesmos problemas. Portanto, temos aqui um território amplo de debates que tentaremos fertilizar com maior riqueza de detalhes e questionamentos..

### **3.2 Nova dependência externa, originalidade em xeque e a nova crise da representatividade com as gerações McOndo e Crack**

Contaminações, contestações, assimilações, agressividade, aprendizagem reação e falsa obediência. Esses são alguns aspectos, como vimos no início deste estudo, que permeiam o discurso literário da América Latina. Aspectos afirmados por Silviano Santiago em seu texto *O entre-lugar do discurso latino-americano*.

Para começarmos uma análise mais contundente e, diríamos, (apesar de o termo soar um tanto antiacadêmico) agressiva da literatura que se iniciou na década de 1990, de autores nascidos a partir de 1961 (recorte geracional aqui proposto) e que participaram de duas correntes iniciadas mais exatamente em 1996, McOndo e Crack, propomos ver até que ponto esses aspectos acima referenciados, que geraram a grande revolução no discurso literário latino-americano, se mantêm para esses escritores; se os espaços para rupturas ainda são possíveis ou se o conformismo e a alienação grassam no subcontinente engendrados pelo individualismo das quase sempre descomprometidas arte e literatura contemporâneas.

Será que o discurso literário latino-americano propõe alguma alteração (ao menos nos âmbitos cultural e artístico) ou tem se tornado mais e mais (ou somente) palavras acachapadas pelo silêncio, pelo não desvio da norma, pela passividade que não altera o discurso globalizado (do agora hipercapitalismo) imposto de fora para dentro, agindo pela demanda e não pela geração de

ideias minimamente contestadoras e combativas, mesmo que subjacentemente ou, como querem uns, nas entrelinhas?

Comecemos de um modo súbito, para ressaltarmos que um dos traços mais marcantes das novas gerações seria, de início, a desconfiança de toda crítica ideológica e seu dogmatismo<sup>130</sup>.

Saltemos então para as páginas do conto *Hijos, un cuento en dos actos*, de Alberto Fuguet, mentor mcondista ao lado de Sergio Gómez.

Não é difícil perceber como essa narrativa de Fuguet, escrita na década de 1990, parece reafirmar o descompromisso de sua geração, representando isso na figura do casal formado pelo narrador do conto e pela sua companheira. Quando convidados a apadrinharem o filho de um casal de amigos demonstram toda sua recusa em participar de qualquer compromisso ou reponsabilidades. Em um dos trechos, esclarece o narrador, desculpando-se, que ele e sua companheira não costumam apadrinhar ninguém. E completa dizendo que o casal amigo sabe o que ele, narrador, pensa: que não existe nada mais irresponsável do que se encher de responsabilidades.<sup>131</sup>

Lendo alguns contos dos mcondistas e também dos crackeiros do México, seria fácil detectar aí aquela falácia pós-moderna que afirma o fim das ideologias. E o que temos a partir da década de 1990 não é o fim, mas, sim, como detecta sabiamente o crítico chileno Javier Campos, o começo da etapa superior do capitalismo multinacional. Campos apoia sua ideia no pensamento do também chileno Osvaldo Sunkel que em 1987, no texto *Las relaciones centro-periferia y la transnacionalización*<sup>132</sup>, definia esse período, para a América Latina, no plano econômico, como o da etapa superior da dependência multinacional. Para o plano cultural, Campos fica com Néstor Gacía Canclini<sup>133</sup>, que diz ser

---

<sup>130</sup> O artigo de Mac Margolis diz que alguns intelectuais rotularam os autores de *McOndo* de levianos e superficiais. O artigo evidencia ainda que setores de esquerda declararam que o movimento é uma apologia à alienação *yuppie*, se referindo aos autores como “um bando de garotos-problema de classe média viciados em cultura pop”. (HOTT, 2004)

<sup>131</sup> FUGUET, Alberto. *Hijos (un cuento en dos actos)*. In: **Cuentos chilenos contemporáneos 2000**. Pia Barros (org.). Santiago: LOM ediciones, 2001. p.110.

<sup>132</sup> Na revista *Pensamiento Iberoamericano*, numero 11, pp 31-57

<sup>133</sup> Em *Paradojas de las políticas culturales y contradicciones de la globalización*. Texto lido na LASA, na cidade de Guadalajara, México, em abril de 1997.

essa a etapa da homogeneização cultural da globalização.<sup>134</sup>

Seguindo com Javier Campos, viver o período globalizado, iniciado mais fortemente com o neoliberalismo na América Latina na década de 1990, é viver os tempos de um *neoliberalismo maravilhoso*, em que somos bombardeados pela cultura da imagem, pelo entretenimento digital e pelos espetáculos globalizados. Tempos, para o autor, que não poderiam ser encontrados em décadas passadas, justamente pela limitação que tinha até então a indústria produtora de informação e entretenimento de massa; e porque tampouco se poderia imaginar que as ditaduras do subcontinente latino-americano não apenas fariam desaparecer pessoas nos cárceres ou em campos de concentração secretos, mas ainda iriam reduzir a pó aquele *Estado de compromisso* que cumpria importantes funções sociais para implantar então uma modernidade selvagem.<sup>135</sup>

Lendo a *Presentación del País McOndo*, espécie de bula-introdução-manifesto, publicada por Fuguet e Gómez na coletânea *McOndo*, percebe-se certo entusiasmo desses *chicos malos* com a sociedade globalizada, em que o mundo, para eles, parece uma enorme gôndola de supermercado de onde podem retirar as matérias-primas mais importantes para o seu produto literário. Escrevem os mcondistas na *Presentación...* que o nome Mcondo (“marca registrada?”, perguntam Gómez e Fuguet) para além de ser uma sátira, uma brincadeira, é algo tão latino-americano e mágico (exótico) quanto Macondo real (que não passaria para eles de algo virtual). O país McOndo que eles descobrem é maior, superpopuloso e cheio de contaminações, com autoestradas, metrô, TV a cabo e favelas. Em McOndo há McDonald’s, computadores Mac e condomínios, além de hotéis de luxo construídos com dinheiro lavado e shoppings gigantescos (isso tudo sobre o que já falamos). Nesse McOndo, como em Macondo, tudo pode acontecer. Mas em McOndo quando as pessoas voam é porque andam de avião ou estão muito drogadas.<sup>136</sup>

<sup>134</sup> CAMPOS, Javier. Literatura y globalización: la narrativa chilena en los tiempos del neoliberalismo maravilloso. In: **Literatura chilena hoy**: la difícil transición. Karl Kohut e José Morales Saravias (orgs). Frankfurt /Main-Madrid: Verveut Verlag /Iberoamericana, 2002. p. 232.

<sup>135</sup> *Idem*.

<sup>136</sup> FUGUET, A. e GÓMEZ, S. Presentación del país McOndo. In: **McOndo**. *Op. Cit.* p. 17.



Urbanidade, cultura *pop* (a América Latina é para os mcondistas irremediavelmente MTV latina, um alucinante consenso, o fluxo que coloniza mentes por meio da TV por assinatura<sup>137</sup>), drogas, globalização, sexo, sociedade de informações rápidas e, podemos dizer, temporalidade única. Com isso, com essa gôndola vistosa oferecida pelo capitalismo neoliberal transnacional, os escritores desse grupo, segundo concluem seus mentores na *Presentación...*, queriam, em 1996, oferecer ao *público internacional* (assim mesmo, com essas palavras) contos diferentes de um grupo de novos escritores latino-americanos que não se sentiam representantes de uma ideologia, nem sequer de seus próprios países.

O fundamental para essa trupe de novos escritores será, então, o afastamento da literatura do Boom, que significa não apenas abolir o Realismo Mágico, já transformado em lugar-comum do exotismo latino-americano tipo exportação<sup>138</sup>, mas também priorizar a pergunta sobre a identidade pessoal em detrimento da tradicional discussão sobre a identidade latino-americana. Não há mais o desejo do escritor como porta-voz dos projetos coletivos e isso se torna sinônimo do que seria, em literatura, o fim dos projetos e das utopias coletivas da América Latina. Os mcondistas pareciam até, de um modo fukuyamesco *naïf*, pregar o fim da história do subcontinente em que vivem.

Sem querer, ou mesmo silenciando sobre, os mcondistas pareciam celebrar, como fizeram os neoliberais, o triunfo do capitalismo após 1989.

Segundo George Yúdice, para os neoliberais a globalização foi a total realização de outra metáfora fantástica, a do mercado “livre”, que aparentemente triunfou sobre outras opções. De maneira eufórica, intelectuais orgânicos de mercado, caso de Francis Fukuyama, declaram que o clímax da história da humanidade havia sido alcançado, e que, a partir daí, não haveria mais ideologias.<sup>139</sup>

Para os mcondistas isso parecia uma boa ocasião para fugir ao que entediam como sendo os estigmas identitários latino-americanos tão difundidos pelos autores do Boom. Sobretudo os da linha realista mágica.

---

<sup>137</sup> *Idem.*

<sup>138</sup> Segundo Alberto Fuguet.

<sup>139</sup> YÚDICE, George. **A conveniência da cultura:** usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 123.

Para falar melhor desse grupo de escritores, liderados por Fuguet e Gómez, gostaríamos de lembrar de novo o que Silviano Santiago, citado no primeiro capítulo deste estudo, diz sobre a escrita na América Latina: falar e escrever por aqui significa falar e escrever contra. Esse foi um dos fundamentos para a independência da literatura do subcontinente, um modo de sair da segunda fila, um modo de assinalar sua diferença e marcar sua presença, uma presença muitas e muitas vezes de vanguarda, que buscou dar um passo ou alguns mais em relação ao que vinha imposto de fora, pelo imperialismo cultural. Silêncio, como lembra Santiago, era e (acrescentemos) sempre foi a resposta desejada pelo imperialismo cultural ou, caso não se optasse pelo silêncio, que nos contentássemos em ser um eco que servisse apenas como motivador para que fossem ainda mais apertados, em nossas gargantas que se queriam falantes, os laços do poder conquistador.

Se o fundamental para os autores mcondistas é serem coniventes com o consenso, ou, podemos dizer, com a continuação da colonização cultural, agora possível por conta da globalização (a qual eles parecem abraçar sem grandes questionamentos sobre aquilo que ainda, até aquele momento, 1996, não havia mudado na América Latina), além de priorizarem a pergunta sobre a identidade pessoal em detrimento da tradicional discussão sobre a identidade latino-americana e não refletir mais o desejo do escritor como porta-voz dos projetos coletivos, se isso, pois, é fundamental para os mcondistas, diríamos então que essa literatura silencia, se isenta de compromisso e passa a escrever para que só os conflitos pessoais sejam colocados em pauta, em uma espécie de individualismo gritante, fruto mesmo de uma cultura mercantilista que prega o “salve-se quem puder” e ainda fruto de uma fase de intensa repressão militar, que pela sua truculência, conseguiu, nesta parte do globo em que vivemos, fazer com que cada um passasse a “cuidar do seu próprio umbigo” e não se metesse em assuntos de ordem política e social para que não acabasse torturado ou morto e desaparecido sem mais explicações. Ou seja, a falta de comprometimento com algo que exorbite o meramente pessoal ou o núcleo familiar (no máximo) parece ter se tornando o *modus operandi* do sujeito latino-americano, e isso tem seus reflexos na cultura literária.

A literatura do país McOndo, ao se inserir nas questões da cultura globalizada, engendra um tipo de discurso conformista por parte do mentor Fuguet quando esse se refere a uma das origens do projeto McOndo, que é exatamente a globalização, e à qual ele prefere chamar de bastardização. Fuguet pensa na corrente fundada por ele e Sérgio Gómez como insurreição às mudanças que reajustam o atlas mundial nos últimos 20 anos (contados até 1996), e se políticos e economistas chamam essa força de globalização, Fuguet prefere usar o termo bastardização. Pois, para ele, McOndo é a mescla de tudo. Se os intelectuais latinos passam muito tempo alertando para os perigos da globalização, a Geração McOndo a acolhe para descrever o país McOndo.<sup>140</sup>

Na visão da crítica marxista, de Pierre Machery, uma obra é vinculada à ideologia não tanto pelo que ela diz, mas pelo que ela não diz; é nos silêncios expressivos de um texto, nas suas lacunas e omissões que a presença da ideologia pode ser sentida na sua forma mais direta.<sup>141</sup>

Como sabemos, silêncio é o que esperavam dos latino-americanos os agentes do imperialismo cultural, lembrando e reforçando outra vez o que detectou Silviano Santiago. Contudo, o que serviu (essa espera pelo nosso silêncio) no passado cultural latino-americano para instigar a uma luta cultural que buscava a independência, a originalidade e representatividade, agora, com as novas gerações da década de 1990, já não serve mais. A ideologia parece mesmo ter sido colocada no bolso de uma calça jeans de marca Levi's.

Quando Fuguet assume uma postura de bastardização quer incluir nisso uma noção de mescla; contudo, podemos concluir que essa mescla é, para falar em uma linguagem mais mcondista, *fake*. Não é o próprio mentor Fuguet que diz fugir dos temas como a migração de trabalhadores rurais, anistia, violência nos guetos, esses assuntos que não fazem parte da sua vida (e de seus assecclas) urbana de classe-média chilena, como mostramos antes?

Quando se faz vista grossa para outros estratos sociais, para a questão do campesinato (problema típico da América Latina), para a vida nos guetos,

<sup>140</sup> PRELORENTZOU, Renato. **História, Ficção e o novo realismo mexicano**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.abralic.org.br>. Acesso em 12 junho de 2009.

<sup>141</sup> EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora UNESP, 2011. p. 68.

será que é possível falar de “mescla de tudo”? Não seria melhor assumir-se fazendo uma mescla excludente?

Depois da luta das vanguardas por independência cultural e literária, depois da transculturação, que buscava a inclusão das culturas pré-colombianas no *menu* até então europeizado das artes e que colocava a questão do negro escravo em debate como fez Carpentier, a do sertanejo como fez Guimarães, a do indígena como fez Arguedas, e depois de tantas outras buscas, não seria presunção achar que se está fazendo “mescla”, quando na verdade tal mescla elimina outras representações que vivem em justaposição, na mesma sociedade, com as elites e a classe média?

Fica evidente que a cultura sob o neoliberalismo sofreu alterações consideráveis. O discurso anti-imperialista e o nacionalista (por consequência) arrefeceram ou foram mesmo esquecidos, segundo Yúdice. O livre mercado com os Estados Unidos passou a ser cortejado cada vez mais e a descentralização foi colocada em prática. Nesse contexto neoliberal surgido nos anos 1980, instituições privadas e públicas emergentes à procura de nova legitimidade modificaram seu enfoque da identidade nacional da cultura, que passou então a ser colocada em funcionamento na chamada arena global. A diferença cultural expressa pela arte já não podia mais ser utilizada na tomada de um posicionamento nacionalista e defensivo contra os paradigmas dominantes da modernidade ocidental, particularmente a estadunidense. A política de economia neoliberal encontrou na América Latina um terreno altamente fértil. Mas, com ela, também vieram o aumento da dívida externa e as receitas prescritas pelas instituições financeiras internacionais como o Banco Mundial e o FMI, com o poder de sancionar investimentos. A integração à economia mundial significou a redução do poder estatal em dar garantias aos cidadãos frente às oscilações do mercado mundial e também o disciplinamento da mão-de-obra de acordo com critérios de competitividade; além da disseminação, sem precedentes na história do subcontinente latino-americano, de uma ideologia que pregava o livre mercado como solução. A triste ironia é que tal liberalização do mercado não aumentou o nível de emprego e ainda levou a uma diminuição do real salário e dos empregos desde o início dos anos 1980. A política estatal frente aos problemas da dívida desacelerou o crescimento e com isso veio o desemprego,

a redução salarial, a queda da qualidade de vida para a população em geral, sobretudo para os estratos mais pobres da população.<sup>142</sup>

Então, quando Fuguet diz que os problemas de outras classes não lhe importam, não fazem parte de sua urbanidade de classe média, tão-somente reproduz uma ideologia de classe, elitista, em seu discurso. Silenciar é concordar com as mazelas.

Pelos pontos negativos das sociedades latino-americanas que buscamos em Yúdice, podemos chegar mesmo a um “ignorar os fatos” por parte dos mcondistas. Enquanto a América Latina ainda chafurdava em reveses econômicos, sociais e culturais, enquanto a história do subcontinente continuava a ser marcada a ferro e fogo, dessa vez pelo neoliberalismo, os mcondistas faziam uma espécie de louvação à globalização.

Obviamente, isso nos leva a uma visão que os fundadores dos Estudos Culturais já detectavam. Esses passaram a tratar a cultura não mais como uma realização das civilizações, mas como estratégias e meios pelos quais a língua e valores de distintas classes sociais refletem um senso particular de comunidade, mesmo que acomodada ao lugar que foi disponibilizado para aquela comunidade, em meio à disputa entre as culturas que compõem uma nação.<sup>143</sup>

A ideologia de McOndo não pode ser mais clara: não se comprometer, fazer boca cerrada para as opressões que as bases das sociedades latino-americanas vinham sofrendo naquele momento.

Contudo, há quem tente contemporizar.

Sobre a geração de escritores mcondistas, a crítica Nelly Richard argumenta que o presente de Transição (ponto cronológico em que se insere Fuguet e Cia) se aproveita do incômodo social para divorciar seu hoje de qualquer anterioridade. Tal atualidade se vale desse “hoje” brevemente recortado para saturar o presente com o descompromisso de fugacidades e

---

<sup>142</sup> YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. *Op. Cit.* pp 135-136.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 126.

transitoriedades que carregam apenas o momentâneo, a fim de que a História se torne definitivamente algo esquecível.<sup>144</sup>

Então, contemporiza, nos propondo analisar o que representa McOndo como produto da América Latina no contexto da globalização. Se como fruto de uma sociedade culturalmente engolida por valores culturais dos neocolonizadores (a partir do imperialismo capitalista contemporâneo) e totalmente desprovida de identidade e ideologia próprios ou como reconstrutora de seus próprios valores em constante diálogo com quaisquer formas de representação cultural que venham a dar um sentido genuíno ao que é hoje a sociedade latino-americana.<sup>145</sup>

Se na primeira parte do argumento de Richard é colocada a questão do momento de Transição (com “t” maiúsculo) que vivia a América Latina, marcado pelo incômodo social, e que faz proveito disso (desse momento) para se divorciar da anterioridade, e o presente (daquele período) se valeu do “hoje” que saturou aquela época com o descompromisso a fim de esquecer a história, nessa parte temos uma visão aguda e crítica do contexto dos anos 1990. Por outro lado, quando Richard nos impele a analisar o que representa McOndo no contexto da América Latina globalizada, essa segunda proposta seria tão válida quanto a primeira não fosse pelo simples fato de em lugar de colocar a segunda proposta — tendo McOndo como representação de uma América Latina reconstrutora de seus próprios valores, em diálogo com quaisquer formas de representação cultural que dão um sentido *genuíno* (itálico nosso) ao que se tornou o subcontinente— tivesse proposto que McOndo representa “parte” do sentido genuíno do que se tornou a América Latina. E se não fizermos uma ressalva a esse detalhe, que pode parecer irrelevante, iremos nos contentar em crer que a América Latina passou a ser realmente aquilo que pregam os mcondistas. Teremos também uma única temporalidade instalada, como pregam os críticos da globalização e como querem os defensores dessa. E mais,

---

<sup>144</sup> RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas:** arte, cultura, gênero e política. Trad. de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 83.

<sup>145</sup> HOTT, Fernanda. **De Macondo a McOndo:** analisando a proposta do movimento McOndo no contexto da América Latina globalizada. Disponível em arquivo digital em: [www.fernandahottdeamacondoamcondo.com](http://www.fernandahottdeamacondoamcondo.com). Acesso em: 22 /08 /2009.

teremos um modo de vida praticamente único ao tomar a representação mcondista como genuína (isolando-a simplesmente de outros modos de vida do subcontinente, sem as devidas justaposições, imbricamentos etc.).

Partindo ainda da colocação de Richard em que teríamos McOndo como representante de uma sociedade culturalmente engolida por valores culturais dos neocolonizadores (imperialismo capitalista atual) e totalmente desprovida de identidade e ideologia próprias, temos que lembrar o que Mac Margolis ressalta, em um artigo seu, sobre o fato de que setores de esquerda declararam que o movimento (McOndo) seria uma apologia à alienação Yuppie, se referindo aos autores como um bando de garotos-problema de classe média viciados em cultura *pop*. Ou seja, tal crítica vai ao encontro da proposta de Richard. Contudo, a pesquisadora Fernanda Hott tenta uma defesa contra a crítica, em favor dos mcondistas propondo que se considerarmos a colocação de Eduardo Coutinho, feita no ensaio *Mestiçagem e multiculturalismo na construção da identidade cultural da América Latina*, perceberemos que têm se verificado (no processo de mestiçagem e multicultural) também os casos em que o predominante é a moda e a importação acrítica de modelos estrangeiros. Daí a importância da contextualização histórica em qualquer tratamento dessa questão, e a necessidade de observá-la sempre com olhos críticos.<sup>146</sup>

Esse ponto obviamente captado no texto de Coutinho por Hott é válido. Por outro lado, quando falamos de mestiçagem ou multiculturalismo na América Latina não seria bom nos lembrarmos de que esse processo de mescla cultural, também chamado de hibridismo ou transculturação (termos que designariam melhor a mistura do que mestiçagem, que segundo Canclini, seria mais restrita ao campo dos cruzamentos interétnicos), não teria para os latino-americanos apenas sentido de absorção da cultura alheia e sua transformação, mas também um caráter de contestação às imposições forâneas? A Antrofagia de Oswald não seria um dos exemplos mais contundentes para demonstrar isso, para ficarmos apenas em um deles?

Apesar de tudo, afirmar que a geração McOndo desconhece o exótico da cultura e dos costumes dos seus países seria ingenuidade, eles apenas tomam

---

<sup>146</sup> *Idem.*

por bandeira que não é possível aceitar os essencialismos reducionistas e acreditar que na América Latina todos usam sombreiro e vivem em árvores.<sup>147</sup>

Para Fuguet, o que se escreve hoje no grande país McOndo tem estilos e temas variados, muito mais próximos ao conceito de aldeia global e mega rede.

Fazendo o traçado de alguns contos da coletânea, podemos tirar alguns denominadores comuns (depois de esboçá-los aqui) que nos levam a outras conclusões sobre a afirmação de variedade de temas e estilos que defende Alberto Fuguet.

O conto que abre a coletânea, escrito pelo argentino Juan Forn, *El vértigo horizontal*, é uma narrativa que trata de um personagem notívago cujo apelido é Equis (seu nome é uma letra: X). Ele sofre de insônia e sai dirigindo seu carro pela cidade solitária, à noite. No percurso que faz durante o conto, busca sair da metrópole. Leva uma vida de classe média. Porém, vive em um apartamento de uma peça. Está desempregado, sobrevive da venda de um imóvel próprio. Sofre de depressão, tristeza e tédio, como se pode ler no trecho que diz ter sua amiga (uma mulher que sai com ele para um passeio noturno de carro) um respeito reverencial pela tristeza dele, e desde o momento em que haviam se conhecido ela sentiu que o atrativo suscitado pelo amigo se apoiava sobretudo no silêncio que envolvia sua tristeza<sup>148</sup>. O conto trata portanto do isolamento, do deslocamento e da incomunicabilidade nas relações interpessoais, como salienta também um dos trechos que nos revela ter Equis, ao largo dos últimos onze meses de sua vida, chegado ao ponto em que todos os seus contemporâneos pareciam ir numa direção e ele em outra<sup>149</sup>. O personagem vive vagando sem direção certa desde que sua relação com a namorada terminou (onze meses antes). Ela fez uma cirurgia contra um câncer, e é nessa época que a relação tem seu fim. Equis vive sem comprar praticamente nada, não necessitava mais que um colchão, uma boa banheira, uma secretária eletrônica e seu carro<sup>150</sup>. Sua condição é de abandono e reflete a solidão dos grandes centros do mundo atual e a dificuldade em se ter relações duradouras. No

---

<sup>147</sup> *Idem*.

<sup>148</sup> FORN, Juan. El vértigo horizontal. In: **McOndo**. Op. Cit. p. 25.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 26.



começo do passeio, ele vai até o apartamento dessa amiga, que ele conheceu ao vender seu apartamento a ela, tentam conversar, mas isso não vai muito longe e ela desce do carro no meio do trajeto. Ao final, Equis sai da cidade e segue acelerando seu carro; desse modo, vai se esquecendo dos sentimentos ruins e esquecendo de si mesmo.

Outro escritor argentino que participa da coletânea *McOndo*, é Rodrigo Fresán. Um dos expoentes dessa geração e hoje um dos escritores mais conhecidos de seu país, Fresán participa em *McOndo* com o conto *Señales captadas en el corazón de una fiesta*. Nesse texto, o personagem-narrador não acha mais as festas interessantes e é por isso que durante o conto está em uma delas e se diz desinteressado. Então começa a se alienar em meio às pessoas e a prestar atenção ao que podemos chamar de outros sinais. Cansaço, desestímulo e resignação marcam o narrador, que cresceu em meio à cultura *pop*, às músicas de massa, quase todas em inglês. Alguns signos dessa cultura datam o conto, por exemplo a banda Pet Shop Boys, ícone da música eletrônica *dance* nos anos 1980, época de ouro do narrador e de seus amigos *party-animals*. Assim eram chamados os que como ele saíam de uma festa para entrar em outra.

Há um trecho do conto em que o personagem compara seus amigos a animais selvagens, mas que na atualidade são tipos entregues à última e frágil caminhada sob o brilho cinza da madrugada<sup>151</sup>. Há um crise aceita de indetidade por parte do personagem que diz sua atração sempre ter residido na “constante mudança” e que sua singular verdade resplandece nas múltiplas faces do falso; na verdade, conclui, nunca foi uma pessoa original e suas ideias nunca são suas ideias<sup>152</sup>. Cultua a Moda e a palavra *Fashion*, e essas escreve com letras maiúsculas. O texto nos mostra também alguns ícones *pop* da década de 1980, caso do cantor David Byrne, da banda Talking Heads, do ator estadunidense Rock Hudson, espécie de emblema para o grupo de amigos do narrador-personagem; esse que pensa ter tido seu auge antes da morte de Rock Hudson, na década de 1980. Isso se deu no tempo entre a Guerra das Malvinas e o fim

---

<sup>151</sup> FRESÁN, Rodrigo. Señales captadas en el corazón de una fiesta. In: **McOndo**. *Op. Cit.* p. 35

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 36.

do ator estadunidense, portanto de 1982 a 1985. Vale lembrar que Hudson foi o primeiro ator de Hollywood a morrer de Aids, em 1985.

O presente do narrador se dá tempos depois de seu auge, por isso, é um *party-animal* que se sente deslocado, fora do tempo, fora das canções e de todas as coisas da atualidade. Ninguém mais o conhece nas festas, e nem desejam conhecê-lo, são jovens demais; e ele já não conhece as pessoas, é um remanescente solitário, que obviamente simboliza, no conto, o tema da solidão.

Essa narrativa de Fresán traz uma sensação de depressão, de fim de festa, de morte que se aproxima; representa um tempo de isolamento do personagem mesmo estando esse entre muitas pessoas. A noite, em *Señales...*, surge novamente como tema: os personagens são notívagos.

O narrador, em seu passado não muito distante, frequentava festas em que se bebia muito e se conversa pouco (é a incomunicabilidade, a superficialidade marcando a vida moderna e urbana). É o tempo da ditadura militar em que os jovens de classe média e da elite se alienavam com bebidas e festas. É ainda a época inicial de um *party-animal*. Depois, afirma o narrador-personagem, se conhece todos (isso se dá na fase anterior; é o período da pré-história, diz ele). Ao final, é o inverno, a fase terminal de um *party-animal*, em que se acha o narrador, fase em que não conhece ninguém e ninguém o conhece. A incomunicabilidade e a superficialidade nas relações são abordadas mais de uma vez pelo conto de Rofrigo Fresán; e além das bebidas, as drogas também são assunto, mesmo que apenas tangenciado.

Orson Welles surge com mais um dos ícones cinematográficos. O nome do artista estadunidense aparece em uma conversa durante a festa; e essa conversa o narrador apenas escuta, jamais participa. Claramente, o texto mostra uma barreira entre as gerações. Welles, citado por um jovem, foi visto por esse em um filme na tv a cabo, sistema televisivo que é uma das marcas da geração McOndo.

Seguindo com o texto de Fresán, em um determinado momento um grupo começa uma sessão de “brincadeira do copo”, que dizem fazer baixar um espírito que fala com os participantes. Nessa hora, o narrador se lembra de que já havia participado de um ritual parecido, e, na ocasião, o espírito de seu amigo Wiili, mentor intelectual do personagem-narrador, surgiu. Wiili, que é uma figura

quase que constante na voz do narrador e que introduz no conto de Fresán o tema da homossexualidade.

A partir desse momento (o lembrar a brincadeira com os espíritos) é como se Willi tivesse possuído o corpo do narrador ou o narrador fosse o próprio Willi, morto, a vagar eternamente pelas festas. O conto ganha um ar sobrenatural e neste ponto contradiz o ideal mcondista de não tratar, como no Realismo Mágico, de aspectos sobrenaturais. Tudo no manifesto McOndo deixa claro que a realidade é o seu campo de representação. Se as personagens voam, em McOndo, é porque seus personagens estão drogados ou andam de avião. Nada pode soar mágico, fantástico, contradizendo o “aqui e agora” realista dessa geração. Contudo, o conto de Fresán contradiz mesmo tal ideal fazendo parecer que ao escrever a introdução ao país McOndo seus organizadores Fuguet e Gómez não leram com atenção esse trecho da narrativa, que é dos mais interessantes de toda a coletânea justamente por sair do tédio e da paralisia que dominam as personagens e o discurso mcondista fundamentado em um realismo de caráter bastante individualista.

. A sua trama gera um interesse enquanto se vai lendo e descobrindo que o narrador pode ser o próprio amigo morto deste, contudo o conto é longo demais e exaustivo. Não apresenta ousadia nenhuma em sua arquitetura, em sua forma. É bastante conservador, se levamos em conta toda a noção de contemporaneidade que Fuguet e Gómez querem passar a respeito da literatura desses autores por eles escolhidos. O conto de Fresán também mereceria alguns cortes na edição final, pois sofre de excessos a gerar desgaste na sua leitura e a fazer com que o abandonemos antes mesmo do meio do caminho. E tais excessos são marcas em muitos contos da coletânea *McOndo*.

Saindo da sessão argentina, vamos para a narrativa de Rodrigo Soto, escritor costarriquenho, cuja narrativa, *Sólo hablamos de la lluvia*, relata o encontro de um jovem e uma prostituta peruana, chamada Lourdes, em um bar de Lima. Álcool, sexo, sexualidade (o tema do homossexualismo também resvala a narrativa, apenas resvala; não é aprofundado e sim satirizado quando o personagem-narrador encarna um gay a pedido de Lourdes para que pague mais barato a pernoite de um motel), e, obviamente, prostituição e drogas permeiam o discurso ficcional desse autor, como em vários outros casos de

*McOndo*. Mas o assunto primordial do texto são as relações interpessoais, afetivas. Isso percebemos quando a prostituta Lourdes fala de sua vida e de seus relacionamentos falidos, e tudo isso se passa em um grande centro urbano, por onde desfilam sons, imagens e marcas comerciais. Temos o barulho das ruas, das pessoas esperando os ônibus; temos o ambiente da discoteca para onde os personagens vão em certa altura da história, temos a cerveja Heineken que consomem. Há também a presença da cultura de massa, representada na música de Júlio Iglesias que toca na discoteca.

Fechando o resumo desse conto, podemos perceber as marcas da solidão e da tristeza nesses personagens que a certa altura parecem um dependente do outro, e isso é evidenciado no trecho em que Lourdes se mostra triste quando o personagem-narrador ameaça deixá-la para ir ao hotel em que está hospedado: ela pede a ele que não a deixe, necessita de companhia<sup>153</sup>. Ele, também, solitário, quer, nesse momento, abraçá-la e acariciar seu cabelo. Logo após, os dois tentam um motel, mas não conseguem nada. Por fim, vão à casa dela, um lugar pobre. Lá, perto de amanhecer, ele descansa, enquanto ela sai para voltar mais tarde; e ao retornar desperta-o e diz que saia e a espere em um local próximo, pois sua irmã está prestes a chegar. Ele obedece e espera no lugar sugerido; então começa a chover, e ele se vai, abandonando-a.

Outro conto que gostaríamos de comentar é o do peruano Jaime Bayle (escritor, jornalista e personalidade televisiva). Tal narrativa é de caráter homoerótico. O narrador-personagem (Felipe) se apaixona por Diego, um ator de novelas e bissexual. Os dois alimentam um caso amoroso durante toda a história, passada em uma grande cidade, Lima. Portanto, é um conto bastante marcado pela cultura urbana, de massa, *pop*. O cantor Sting, citado, é um dos ídolos de Diego, que era cantor da banda de rock Los Zánganos, e depois que a banda terminou tornou-se ator de novelas com as quais obteve muita fama. A cantora Madonna, a banda R.E.M. e o cantor Morrissey também são citados. Contudo, para a namorada de Diego, chamada Gabriela, Madonna é uma degenerada, e talvez ela mesma tenha inventado a Aids<sup>154</sup>, da qual eles morrem

---

<sup>153</sup> SOTO, Rodrigo. Sólo hablamos de la lluvia. In: **McOndo**. *Op. Cit.* pp 100-101

<sup>154</sup> BAYLY, Jaime. Extrañando a Diego. In: **McOndo**. *Op. Cit.* p. 228.

de medo, e que é outro tema que atravessa o texto.

Nesse conto, chamado *Extrañando a Diego*, detectamos a iconografia dos astros hollywoodianos quando sabemos que Brad Pitt é outro ídolo do ator peruano.

Os personagens são jovens de classe média e da elite (família de Diego) e muito conservadores, o que percebemos na opinião do ator de novelas sobre um conto homoerótico que Felipe diz ter escrito quando estava em Madri. Diego afirma que toda a cidade odiaria Felipe se publicasse o texto, seria uma vergonha, e que também a família do namorado o odiaria.<sup>155</sup>

Esses jovens claramente vivem mal sua sexualidade; Diego, por exemplo, não pode se assumir como bissexual perante seu público televisivo, composto em grande parte de garotas. Para sua segurança, mantém uma relação com Gabriela.

Em um dado momento da história, Felipe sente-se farto, desolado com a separação entre ele e o amante e parte para viver em Miami. No texto, isso aparece como uma decisão súbita, típica de quem não se preocupa com sua condição social e econômica. Felipe logo aluga um apartamento na cidade nova. Passado um tempo, Diego vai visitá-lo, mas Felipe acha que Diego o trai, pois faz ligações telefônicas escondidas para Gabriela. Discute com o ator e o manda sair e ir com seus amigos gays que vivem na Flórida. Depois de um período, já cansado do calor de Miami, do trânsito e do ar condicionado, decide voltar a Lima, que segundo ele é um lugar feio, mas ao menos tem um clima fresco.

Outra presença que podemos detectar na narrativa é a do consumismo desses jovens ligados a produtos estrangeiros e à moda. Falam em Gap, Armani, Calvin Klein, Coca-cola, McDonald's e Burger King.

O conto, no geral, não traz muitas novidades ao leitor, transcorre entre os altos e baixos da relação entre Diego e Felipe. Ao final, depois do retorno a Lima, os dois se encontram, e após uma festa, seguem para o apartamento de Diego, transam e nos dias seguintes Felipe se põe a ligar para o amante, que não atende. Então, deixa um recado comprometedor na secretaria eletrônica de Diego, que no mesmo dia vai tirar satisfações com ele. Discutem e nunca mais voltam a se encontrar.

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 231 .

O conto trata, além da homossexualidade, das dificuldades das relações interpessoais, das relações esporádicas entre as pessoas nas sociedades atuais e da solidão retratada na figura de Felipe. Como se vê, são temas presentes, de modos distintos, mas presentes, também nos outros contos dos quais demos um resumido panorama.

Passando à narrativa do mentor mcondista Alberto Fuguet, essa nem sequer ocorre em solo latino-americano, indo então na contramão do que prega o prólogo de *McOndo*, que objetiva mostrar a face globalizada do subcontinente.

O conto de Fuguet mostra o espaço estadunidense e é intitulado *La verdad o las consecuencias*, e narra a história de Pablo, um pequeno burguês de Santiago do Chile que, para se livrar dos problemas pessoais em sua terra, viaja para o interior dos Estados Unidos.

Sem dificuldades financeiras, Pablo aluga um carro para viajar (e o carro é um elemento presente em quase todas as narrativas de McOndo, o que demonstra serem sempre esses personagens filhos da classe média alta e da elite). Diz o personagem que não possuir um automóvel nos EUA é o mesmo que ser ninguém<sup>156</sup>.

O personagem reconhece e revela ao leitor, a certa altura, que os EUA lhe colonizaram o inconsciente<sup>157</sup>. Consome marcas como Gatorade, Visa, vê canais a cabo como Discovery e MTV, cita música *pop*: a banda de rock Morphine, por exemplo. Enfim, as referências são muito parecidas às dos outros textos, como podemos perceber.

Pablo não é um personagem que tem grandes ambições, não viaja para “se encontrar”, simplesmente está à deriva, como se flutuasse na realidade, sem mesmo querer pisá-la. Seu pai continua depositando todos os meses seu salário (ele trabalha na empresa da família), por isso mesmo não tem grandes conflitos fora o casamento. Contudo, é um solitário, como praticamente todos os outros personagens mcondistas. Por isso, Pablo nos revela que se alguém é capaz de conquistar a solidão, poderá conquistar tudo<sup>158</sup>. Na verdade, mesmo no seu isolamento, que poderia lhe ser pesado e triste, o personagem se mostra

<sup>156</sup> FUGUET, Alberto. *La verdad o las consecuencias*. In: **McOndo**. *Op. Cit.* p. 110.

<sup>157</sup> *Idem*.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 114.

individualista, um tipo até bastante hedonista. Porém, paradoxalmente, o prazer sexual nessa narrativa é um tabu. Pablo há tempos não faz sexo e não toca uma mulher. E ainda assim se nega à masturbação.

A morte, pelo suicídio, é outro assunto que resvala o conto quando a escritora do leste europeu, vizinha de quarto de Pablo, põe fim à própria vida. Essa morte parece até gerar algum conflito em Pablo, mas ele não quer ou não se dá conta do que isso significa, e assim a história segue adiante, de modo indiferente.

Ao sair de trem da cidade em que está vivendo, Pablo encontra Adrián, um argentino, que conheceu no hotel em que a escritora se suicidou. Os dois passam a viajar juntos e chegam ao território mexicano. O lado latino-americano dá a Pablo um certo temor, um receio, sente-se muito distante do paraíso estadunidense, mesmo estando tão perto. No México, bebem, passam mal. Adrián tem um ataque de cirrose e vai parar num hospital. Pablo espera pela recuperação do companheiro de viagem, mas não o considera um amigo. O chileno parece mesmo não gostar de proximidade com as pessoas, e temos novamente o problema dos relacionamentos interpessoais. Pablo parece temer qualquer contato mais próximo; contudo, mesmo Adrián sendo um tipo bastante desregrado para os padrões do conservador Pablo, este se sente tranquilo na companhia do outro. Seguem viagem juntos, e Pablo revela que sua namorada engravidou e ele a deixou sozinha, pois não tinha maturidade para assumir, reconhece. Admite ainda que podia ter feito algo por ela. É uma espécie de crise de consciência que nos dá a impressão de não soar tão grave assim. Pablo não é aquilo que poderíamos descrever como uma pessoa calorosa, é distante, árido, como o deserto do Arizona, onde a história se inicia. Porém, na companhia do “caliente y loco” Adrián, parece se humanizar mais. A história, apesar disso, tem um tom distante e frio. A narrativa como as outras expostas aqui é exaustiva, se arrasta como uma serpente dopada num solo arenoso e quente. Como o conto de Fresán, este de Fuguet poderia ter poupado o leitor de algumas páginas. A estrutura narrativa é comum, e a materialidade da escrita não busca nenhum desafio; o que vemos é um texto conservador, que combina com o personagem, talvez e no máximo isso. Fuguet nos dá um texto comum, uma literatura sem entraves com os quais se debater. Essas narrativas, por vezes, parecem querer

se colocar como blocos de gelo narrativos em meio ao calor tropical de Macondo para então poder construir McOndo (qual um *freezer* de *ice-cream* do McDonald's). Se for assim, e se a intenção for mesmo o distanciamento e a frieza, pode-se concluir que esses contos funcionam. Caso contrário, parece mesmo que os escritores mcondistas possuem mãos pesadas e imaginação travada, ao menos nessa coletânea que analisamos até aqui.

Depois do conto do mentor Fuguet, temos outro texto chileno, agora do parceiro mcondista Sergio Gómez: *Extrañas costumbres orales*. Essa ficção curta começa com a personagem Flora subindo no carro de Silvio (e os automóveis não são novidade alguma nas páginas dos escritores mcondistas) e, no trajeto, os dois discutem sobre o casamento de uma amiga comum, Charita Peña, e sobre o fato de não terem sido convidados para a festa, somente para a cerimônia religiosa. Se mostram um tanto frustrados, mas não se revoltam. Aliás, os personagens de McOndo no geral são apáticos e sem reação, bovinamente conformados no grande curral do consumismo e da superficialidade. O casamento e as relações interpessoais voltam então à baila; volta à cena também a cultura cinematográfica hollywoodiana: Rita Hayworth, Grace Kelly, Tom Cruise são citados em passagens rápidas, bem como o inglês Jeremy Irons. A cultura *pop* de Rick Astley mistura-se com Isadora Duncan.

Os personagens, perdidos após a cerimônia e sem a festa para ir, resolvem passar no apartamento de Oñate, um amigo comum, para tomar algo. Estão apenas os dois por ali, e apesar dos temas que abordam (casamento, Aids, suicídio, exílio, trabalho etc.) a conversa é sempre superficial, quando não, dotada de um conservadorismo “*aburrido*”. Flora e Silvio são figuras de classe alta, alienadas e repressoras, como demonstra a passagem em que estão falando das relações com as pessoas no trabalho. Silvio, publicitário dono de agência, diz que não se pode dar confiança às pessoas no Chile, sobretudo para as que trabalham para alguém; ele diz que se num dia elogia um desenhista de sua empresa, no outro o convidam para uma festa de aniversário, um passeio ou para praticar esporte; então ele reforça que o dono do negócio é ele; e como, pergunta, nessa sua condição, poderia se confraternizar com os empregados? Desse modo, completa ele, perde-se o sentido de autoridade em toda a



empresa<sup>159</sup>.

Com isso, tais personagens se mostram classistas e reacionários. São da elite local, e isso se afirma quando Flora diz terem sido seus avós convidados para uma missa em Mônaco, com um arcebispo de Roma, ofertada pelo príncipe Rainier; foram os primeiros chilenos a serem convidados<sup>160</sup>.

Quase toda a conversa entre eles se dá em um tom aburguesado. Para piorar e fazer jus ao título do conto, Silvio e Flora sempre deixam o diálogo entre eles se contaminar por um afrancesamento no vocabulário; a presença de palavras em francês revela duas figuras afetadas pelo estrangeirismo como reforço da diferença entre classes. *Parfait, merveilleux, fantaisie, entretien* são algumas delas que surgem nas bocas de Silvio e Flora. Autênticos representantes de uma parcela da população preocupada somente com sua existência, não se deixam contaminar pelos problemas alheios. Quando muito tratam de comentar alguns problemas dos outros, mas não passa disso, e então seguem sua trajetória alienada, o que é um padrão nesses contos mcondistas.

Depois de tratarmos de algumas narrativas da coletânea, cabem algumas questões. McOndo, segundo seus idealizadores, não seria algo pós-tudo? Algo a soar hipermoderno? Contudo, o que vemos não é nada disso. Os contos são arrastados. Escritos sem nenhum desafio formal. A arquitetura do texto não condiz com o hibridismo e a mescla pretendidos, e que se deixam entender na introdução feita por Fuguet e Gómez. Não há nada na estrutura dos textos que dialogue com a velocidade da sociedade de informação que começava a se radicalizar no início da década de 1990, sobretudo por conta do advento da internet e da chegada da TV a cabo na América Latina. Não se veem traços de um dialogismo de formas com o cinema nem com a publicidade, que são referências de McOndo, ao menos no manifesto-bula publicado na coletânea, mas que na prática não se realiza. Onde está a influência da cultura *pop* e de massa na estrutura dos textos? Nada disso, repetimos, se faz presente de forma transformadora nesses contos mcondistas. O que vemos como traços de rebeldia na introdução da coletânea, traços sempre necessários, claro, para que a

---

<sup>159</sup> GÓMEZ, Sergio. Extrañas costumbres orales. . In: **McOndo**. *Op. Cit.* p. 139.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 141.

literatura se transforme (e a peleia entre gerações é uma constante na história da literatura latino-americana), infelizmente não vemos na prática literária dos *McOndo kids*. É tudo absolutamente normal. Tudo muito conformista e *light*.

E ao embalarmos essa literatura com o rótulo *light*<sup>161</sup>, precisamos recorrer a certas questões que um texto, publicado no livro *Literatura chilena hoy* pelo estudioso Stefan Rinke, nos lembra. São questões fundamentais para se discutir o momento de grandes transformações na década de 1990 pelo qual passou o Chile e também muitos outros países da América Latina. Entre essas está: como se acham a economia e a sociedade chilenas ao final da primeira década depois do fim da ditadura? A partir daí, a pergunta: é possível viver com o passado recente de atrocidades sem se converter em estátua de sal? Ou seja, sem olhar para trás. Entre outras várias perguntas que podem ser postas partindo desse período pós-ditadura, de transição, Rinke nos coloca também esta: que lugar ocuparam os intelectuais chilenos nos distintos processos de mudança (fim da ditadura, mescla de antigos e novos problemas, globalização e modernização no novo século) e de que maneira tentaram influir nesses?

Para o caso de Fuguet e Gómez, a resposta parece simples: eles não tentaram influir, foram apenas influenciados. Por isso mesmo, não olharam para trás, e, assim, não se converteram em estátuas de sal. Melhor para eles. Pior para a literatura do subcontinente.

Há uma espécie de lugar-comum sobre literatura que é: grandes autores são aqueles que captam com mais profundidade os eventos e o “espírito” de um determinado tempo, sendo assim os escritores também ajudam a escrever esse tempo, a enformá-lo com mais e maior sensibilidade, deixando assim um testemunho analítico e crítico sobre esse determinado tempo. Teríamos, então, nesses, os escritores que podemos chamar de reflexivos. E, se isso é fato, por outro lado não podemos descartar um outro: o de que há escritores que são reflexos de seu tempo, são escritos por ele; pois fazem vista grossa (anulando a visão crítica em prol de uma subjetividade extremada e individualista) ao contexto histórico, social, político e cultural em que vivem, como se estivessem cegos no olho de um

---

<sup>161</sup> RINKE, Stefan. Transición y cultura política en el Chile de los noventa o ¿Cómo vivir con el pasado sin convertirse en estatua de sal? In: **Literatura chilena hoy: la difícil transición**. Karl Kohut e José Morales Saravia (eds). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuet Verlag, 2002.

furacão. E assim seguem conformados. Sem grandes questionamentos. O que vale é o seu *eu* individual, isolado, um simples *eu*, que desconsidera a alteridade e os entulhos que, ali ao lado, fora do olho do furacão, se espalham rápida e violentamente; contudo, sem atingir os redutos pequenos burgueses e de elite em que parecem viver esses autores que pregam, mesmo sem saber, a alienação e no máximo, no máximo, fazem uma representação “ingênua” dos reveses no plano pessoal, privado.

Sendo nossa formulação acima talvez de caráter muito abstrato para falar de “reflexão sobre a realidade” e “reflexo da realidade” no âmbito literário, talvez fosse melhor nos apoiarmos na crítica que faz Terry Eagleton a respeito da ideia de que a literatura “reflete” a realidade, e assim teríamos como melhor defender nossa ideia (e mesmo criticá-la e contradizê-la) sobre o grau de afastamento e alienação por parte das obras presentes na coletânea mcondista.

A crítica de Eagleton é feita a partir da crítica marxista em sua teoria “reflexionista”, que serviu para combater as teorias formalistas a encarcerar a obra literária em um espaço lacrado, isolado da História. Diz o crítico inglês que, em suas formulações mais grosseiras, a ideia de que a literatura “reflete” a realidade é inadequada, pois sugere uma posição passiva e mecanicista entre literatura e sociedade, como se a obra, qual um espelho ou chapa de fotografia, registrasse o que acontece “lá fora”. Para ilustrar melhor seu pensamento, Eagleton cita o caso de Lenin ao tratar Tolstoi como “espelho” da revolução russa de 1905. Contudo, se a obra de Tolstoi realmente funciona como espelho, ela é, como Pierre Marcherey alega, um espelho sinuoso em relação à realidade, um espelho partido que disponibiliza imagens de modo fragmentado, a expressar conteúdo tanto com aquilo que *não* reflete quanto com o que reflete. Se a arte reflete a vida, examinou Brecht em *Kleines Organon für das Theater*, ela o faz com espelhos especiais. E ao pensarmos em espelhos “seletivos”, com determinados pontos cegos e refrações, tal metáfora (do reflexo) parece ter esgotado sua utilidade limitada e, desse modo, seria melhor descartá-la em favor de um pensamento mais útil.

Segue Eagleton dizendo que embora as utilizações mais grosseiras da metáfora do reflexo sejam estereis teoricamente, as versões mais avançadas também não são inteiramente eficazes. Em seus ensaios das décadas de 1930 e 1940, Georg Lukács adotou a teoria do reflexo de Lênin, para a qual toda a

precepção do mundo externo é apenas um reflexo desse na consciência humana. Dizendo de outro modo, ele aceita indiscriminadamente a noção de que os conceitos são “imagens” da realidade exterior na cabeça de um indivíduo. Contudo, o verdadeiro conhecimento, tanto para Lênin quanto Lukács, não é organizado pelas impressões iniciais dos sentidos. Ele seria, na opinião de Lukács, uma reflexão mais profunda e abrangente da realidade objetiva do que é posto à disposição pelas aparências. Em outras palavras, o conhecimento é uma percepção das categorias subjacentes a tais aparências; categorias que podem ser descobertas pela teoria científica ou (para Lukács) pela grande arte. Essa é obviamente, segundo Terry Eagleton, a maneira mais respeitável da teoria reflexionista; apesar disso, pode-se questionar se ela ainda deixa alguma brecha para o “reflexo”. Se a mente é capacitada para penetrar as categorias que se acham sob a experiência imediata, podemos, desse modo, inferir que a consciência é claramente uma *atividade*, uma *prática* que atua sobre a experiência para transformá-la em verdade. Vale ressaltar que ainda não está claro como o “reflexo” se encaixa aqui. Lukács, na verdade, tenciona preservar a ideia de consciência como força ativa; ele a vê como uma intervenção criativa no mundo e não como seu simples reflexo. Leon Trótski, por seu lado, afirmou que a criação artística seria uma “deflexão”, um desvio; portanto, uma alteração e também uma transformação da realidade. Para Eagleton, essa formulação de Trótski é excelente no sentido de que modifica qualquer noção simplista da arte como reflexo. Tal posição de Trótski foi desenvolvida mais tarde por Pierre Macherey. De acordo com o crítico marxista francês, o efeito da literatura é fundamentalmente o de “deformar” e não o de imitar. Se a imagem corresponde totalmente à realidade (qual um espelho), ela se torna idêntica à essa e deixa de ser uma imagem. O estilo de arte barroco, presumidor de que quanto mais nos distanciamos do objeto mais o imitamos de verdade, serve a Macherey de modelo para toda atividade artística, por consequência, para ele, a literatura seria essencialmente paródica.<sup>162</sup>

Desse modo, a literatura, pode-se dizer, não se realcionaria com o objeto de forma reflexiva, simétrica e biunívoca; o objeto seria por ela deformado, refratado, dissolvido. Seria reproduzido não tanto no sentido de um espelho que reproduz seu objeto; mas, quem sabe, de maneira similar a

<sup>162</sup> EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica Literária**. *Op. Cit.* p. 90-94.

que uma apresentação teatral reproduz o texto dramático. Uma apresentação teatral é mais que um reflexo do texto dramático; é, pelo contrário (especialmente se pegarmos o teatro brechtiano), a transformação do texto em um produto singular, que envolve sua reelaboração de acordo com as exigências e condições específicas da apresentação teatral. O que caracterizaria a arte seria o fato de que, ao transformar seus materiais em um produto, ela os revela e os distancia. Portanto, possui um trabalho transformador.

Lukács argumentou que os escritores modernos deveriam fazer mais do que simplesmente refletir o desespero e a insatisfação da sociedade burguesa tardia; eles devem adotar uma perspectiva crítica dessa futilidade, revelando possibilidades positivas além dela. Devem fazer mais do que apenas refletir a sociedade, pois se assim o fizerem, injetarão em sua arte as mesmas distorções que caracterizam a consciência burguesa moderna.<sup>163</sup>

Voltando especificamente aos mcondistas, podemos percebê-los como puro silêncio sobre os reveses de seus países, de sua época. Seus personagens são aborrecidos, são pálidas sombras de humanidade. São o clichê da vida de classe média e de elite dos grandes centros. Podemos também dizer que os contos mcondistas que aqui abordamos (e abordaremos mais à frente nos romances de alguns autores, posteriores à coletânea) funcionam apenas como espelho, ou seja são fundamentados em um discurso ficcional passivo, conformista, *light*, sem as gorduras avassaladoras do pensamento crítico em relação ao corpo social. Como dissemos é espelho, e um espelho silencioso. Busca refletir apenas o que pode superficialmente ser refletido, não há aprofundamento, tudo fica “na casca” e não busca trazer à tona aquilo que defende Macherey, ou seja: o que não reflete. Esse espelho mcondista não provocaria distorções, não seria sinuoso para receber sobre si a realidade. Não parece ser como os “espelhos especiais”.

O tipo de conhecimento (no sentido exposto acima, ou seja, partindo de Lênin e Lukács: “o verdadeiro conhecimento”) produzido pelos textos mcondistas não busca uma reflexão mais profunda e abrangente da realidade objetiva do que

---

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 95-96.

aquilo que está posto à disposição pelas aparências. O conhecimento como percepção das categorias subjacentes a tais aparências, categorias que podem ser descobertas pela teoria científica ou pela grande arte, segundo Lukács, não se percebe na literatura mcondista, pois essa não distorce a realidade para deixar ver melhor “tal realidade pretendida”; não se distancia do que é posto na crosta da realidade, e apenas na crosta, para deixar ver melhor a *realidade profunda* e o tempo em que se está vivendo. O que ela reproduz é o modo de vida da classe média e da elite latino-americana. Reflete um mundo privado em uma época de privatizações neoliberais vorazes (dos serviços públicos básicos e também estratégicos, e das empresas de capital nacional bancadas pelos impostos pagos pela população etc.) pelas quais vimos passar a América Latina, sobretudo a partir da década de 1990. Os textos mcondistas não questionam essas privatizações, essa voracidade sistemática implantada no subcontinente latino-americano. Parece que tudo o que engoliu o desenvolvimento nos planos da justiça social, econômico e cultural (a ditadura dos enlatados estadunidenses agindo em nossas mentes *cucarachas*) de modo tão cruel ou mais que no período anterior, o da ditadura, parece que tudo isso não afetou o discurso pequeno burguês que vemos nesses autores da grande nação McOndo.

A ideia de consciência como força ativa, que busca uma intervenção criativa no mundo e não apenas ser seu simples reflexo, está ausente na literatura de Fuguet e Cia. Os contos desses autores demonstram além de tudo uma homogeneidade de visão de mundo, ou visão de mundo limitada. Se na introdução à coletânea, Fuguet e Gómez defendem que a literatura do país McOndo possui uma variedade temática e de estilo, a leitura dos contos demonstra justamente o contrário. Os assuntos abordados na coletânea são praticamente iguais para a grande maioria dos autores, senão para todos: sexo (o que inclui a falta de), Aids, cultura de massa, cinema e a música estadunidenses, dificuldade nas relações interpessoais, isolamento (solidão), consumismo, urbanidade; enfim: tudo em um pacotinho de abordagens que simplesmente reflete o modo de vida, reiteramos, da classe média e da elite latino-americana (globalizadas, mas apenas elas globalizadas, enquanto o resto do continente continua com seus problemas tipicamente pré-modernos e outros bastante modernos: coronelismo, fome, falta de habitação, corrupção política,

criminalidade, violência urbana, esvaziamento das áreas rurais, desapropriações de terras, queimadas, guerrilhas, falta de saneamento, desemprego, analfabetismo etc. etc. etc.).

A realidade (se tentamos enxergá-la sob a ótica desses autores) não é transformada de modo radical e crítico como tem a possibilidade de ser a grande literatura (não falamos aqui só de alta literatura, mas literatura com poder de transformação e questionamentos mínimos). A literatura mcondista não age por deflexão, visando alterar, distorcer e transformar a realidade. E aqui lembramos Macherey, dizendo que se a imagem corresponde totalmente à realidade (qual um espelho), ela se torna idêntica à realidade e deixa de ser uma imagem. Poderíamos mesmo deixar a literatura mcondista no campo da arte como reflexo, apesar de que Eagleton tem isso como uma noção simplista. Na verdade, podemos dizer, agora sim dentro da teoria reflexionista mais inteligente, que esses autores não deformam a realidade, mas a espelham a partir da superfície, não ferem a casca para ver o que sai de dentro. É como se tivéssemos um eixo vertical (com a realidade do plano ficcional) e um eixo horizontal (com a realidade da vida, do mundo ou não ficcional), e então quando fizéssemos o eixo vertical (da ficção) girar até se sobrepor ao plano horizontal víssemos os elementos contidos nos dois eixos coincidirem. Contudo, os elementos no plano da realidade da vida nada mais seriam que um recorte limitado, de viés excludente por parte desses autores, que parecem buscar refletir apenas e tão-somente sua própria realidade de classe e individual.

Tratando da nova narrativa chilena (fazendo também referência à questão, por nós proposta, que é a do silêncio das novas gerações literárias da América Latina, pós-ditadura, não exatamente e apenas dos mcondistas), Darío Oses se interessa em examinar o que ele chama de *áreas de silêncio*. Adverte que essa nova narrativa dá conta apenas de uma parte da realidade do país (o que vai no sentido mesmo do que defendemos anteriormente), e exclui um território enorme. Oses lamenta a falta de representação dos setores populares e da cultura proletária do norte salitreiro. A vida de tais populações só apareceria nas obras de Rivera Letelier e Pedro Lemebel. Escritores esses nascidos na década de 1950, portanto, poderíamos dizer, de uma geração imediatamente anterior aos mcondistas. Também, continua Oses, não se tem o tratamento literário do mundo dos grandes negócios (por exemplo, imobiliários ou de empresas privatizadas),

nem das novas relações de trabalho “flexibilizadas”, do narcotráfico<sup>164</sup>, nem do mundo de espetáculo televisivo, que são cenas visíveis e características do Chile de transição. Os autores da nova narrativa tendem a servir-se da própria existência. São homens e mulheres de classe média com educação universitária, às vezes com alguma experiência de exílio e de trauma nas relações familiares e de casal. Chama atenção a ênfase no biográfico (biografia ficcionalizada) transformada em romance. Outro problema que Oses detecta é a ausência de humor e do elemento fantástico. A narrativa fantástica é escassa e seu cultor quase único seria Alejandro Jodorowski, pretencente ainda à geração de 1950. Fantasia e humor que, segundo Oses, requerem certa tomada de distância (irônica ou imaginária) com relação à realidade, além do sentido lúdico da criação literária. A carência de ambos poderia indicar certo enclausuramento na realidade, produto talvez dos traumas da História recente..<sup>165</sup>

Assim como McOndo, cujos textos foram analisados anteriormente, o grupo mexicano do Crack, de que passaremos a tratar agora, também despertou o interesse internacional de grupos de editores, agentes e leitores complacentes, tanto em Madri quanto nas recolonizadas cidades latino-americanas. Contudo, para além do manifesto proposto pelos autores do grupo, as novelas do Crack formam um conjunto heteróclito de narrativas desiguais, cuja bandeira logo de saída seria um falso cosmopolitismo.

Se McOndo prega (direta ou indiretamente) uma literatura globalizada, os crackeiros pregam o internacionalismo, via cosmopolitismo.

Para Christhoper Domínguez Michael, essa forma de cosmopolitismo do Crack, que consite em abandonar os velhos temas nacionais e apresentar-se como contemporâneos, já não de todos os homens, mas sim das grandes estrelas da literatura mundial, não tem nada de novo nem de radical. O grupo de Volpi e Padilha se move com facilidade pelos arquivos do recém-enterrado século XX, tomando daí seus lemas comerciais: a frieza, o vazio, o eterno

---

<sup>164</sup> O narcotráfico como tema até passaria a ser tratado por alguns autores latino-americanos, colombianos, como Jorge Franco e Juan Gabriel Vásquez; e Cristina Policastro, venezuelana, para situar alguns nomes.

<sup>165</sup> OSES, Darío. Nueva narrativa: ¿entre la insurrección y la línea de montaje? In: **Literatura chilena hoy: la difícil transición**. Karl Kohut e José Morales Saravia (eds). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuet Verlag, 2002, p. 228-229.



retorno do apocalipse, a morte das ideologias e outras mitologias da atualidade que podemos pensar tão discutíveis nesses novos escritores mexicanos quanto no francófono Michel Houellebecq.<sup>166</sup>

Para falarmos mais das obras do Crack, salientemos que, dos seus principais romances, dois ao menos têm uma temática comum: o nazismo. *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, e *Amphitryon*, de Ignacio Padilla.

Isso não seria casual, tendo em vista a irradiação do nazismo, seu contexto e consequência, e também por conta de que o tema seria dos mais maleáveis ao substituir velhas receitas de intriga pela apresentação à maneira de mal absoluto, suscitando o horror da humanidade e exercendo (desde sempre) uma doentia fascinação mesmo em seus mais impolutos inimigos. *Amphitryon*, de Ignacio Padilla, nesse caso, é exemplar em vários sentidos; trata-se de uma bem manufaturada coleção de dispositivos narrativos que provém do renascido interesse, que se deve a Claudio Magris e a outros autores, pela literatura do Império Austro-Húngaro e seu ponto culminante na República de Weimar e no nacional-socialismo hitlerista. Contudo, em *Amphitryon*, a tragédia secular acontece fora do texto, como se fosse simples e didática referência livresca.<sup>167</sup>

Discorrendo um pouco sobre o livro de Padilla, começamos com a palavra do editor, que salienta na orelha do livro ser a trama de *Amphitryon* desenvolvida na Áustria, Polônia e Sérvia, entre os anos de 1916 e 1945, portanto desde os meados da Primeira Guerra Mundial até o fim da Segunda. A narrativa tem início no momento em que a “Grande Guerra” ou “guerra de 14” começa a se resolver contra as forças alemãs e o império Austro-Húngaro, precipitando com isso a desintegração da Áustria-Hungria e a capitulação da Alemanha, que assina o Tratado de Versalhes em 1919, resultando também no final dos impérios russo e otomano. No entreguerras, a Alemanha derrotada ressurgiu como grande potência. Hitler anexa a Áustria e depois invade a Polônia, deflagrando a Segunda Guerra, que termina em 1945 com a rendição.<sup>168</sup>

O romance conta, para a sua construção, com elementos de tramas

<sup>166</sup> MICHAEL, Christopher D. **Dicionário crítico de literatura mexicana (1955-2005)**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2007. p. 532.

<sup>167</sup> *Idem*.

<sup>168</sup> Baseado na Nota do Editor, em **Amphitryon** de Ignacio Padilla. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.11.

polícialescas e de espionagem, mas também busca investigação sobre o indivíduo e a História. A narrativa, propriamente, começa com uma partida de xadrez a bordo de um trem, durante a Primeira Guerra. Nessa partida, uma singular aposta é levada a cabo: a troca de identidade entre Viktor Kretzschmar (guarda-chaves na linha Munique-Salzburg) e Thadeus Dreyer. Por isso, a aposta da partida foi claramente definida: caso o pai de Franz T. Kretzschmar (que inicia a narrativa do livro) vencesse, mudaria de nome e de posto saindo da frente oriental de batalha e tomaria para si a identidade do agente ferroviário. Enfim, o perdedor assumiria os riscos na frente de batalha oriental das forças austro-húngaras.

O romance traz uma sequência de relatos que vão se complementando e ao mesmo tempo se anulando, o que demonstra um grande domínio de enredo por parte de Padilla. Mistura ainda personagens reais e fictícios em um cenário construído a partir das trincheiras de 1914, pelo antissemitismo na Áustria do entreguerras e pela ascensão do nazismo. Nas entrelinhas, podemos perceber as referências aos crimes do século XX, como, por exemplo, o genocídio nas câmaras de gás.

A lógica do xadrez rege a vida dos personagens, que manipulam o destino com a “eficácia” de quem avança ou retrocede uma peça do jogo, fornando com isso um círculo vicioso, em que se alternam lances patéticos e um tom desiludido. E todos vão sendo levados em direção ao que um dos narradores que compõem o romance denomina “anonimato da loucura”.

Ao final do primeiro capítulo, intitulado *Uma sombra sem nome*, Franz, filho do falso Kretzschmar, encontra o falso Thadeus Dreyer, quando de uma viagem ao campo de Treblinka. Ali, Franz tenta revelar quem ele é. Mas Dreyer, segundo o que nos mostra a história, certamente sabe quem é o jovem engenheiro das forças austríacas. A vida de Franz vem tendo seu controle exercido pelo próprio Thadeus, a distância, com intermediação de um tal Sr. Goliadkin. Com isso, Franz foi ajudado em seus estudos em Berlim e teve facilidades para conseguir cargo no exército etc. Em certa altura do primeiro capítulo, o jovem engenheiro descobre que os dois homens, aparentemente tão distantes e díspares, regem os fios que conduzem sua vida. Isso se dá em uma noite, no subúrbio de Berlim, depois que Franz sai de uma de suas farras com a

juventude hitlerista. Ali, nas imediações de um café em que foi parar sozinho, após ter sido abandonado por seus colegas, ele encontra, como se fosse um acaso, ou um desses encontros fortuitos que regem a existência de homens que, como seu próprio pai, diz Franz, parecem destinados a não ter as rédeas da própria vida.

Nesse encontro, Franz pensa em assassinar Dreyer. Contudo, fica claro que seus desejos e sua existência estão fora de seu controle. Por isso, desiste do assassinato e desafia o Oficial para uma partida de xadrez. De novo uma aposta. E as regras são postas por Dreyer. Se vencesse, o jovem Franz teria de se submeter completamente aos seus desígnios. Se perdesse, Dreyer daria um tiro na cabeça antes que chegassem a Treblinka. O oficial ainda ironiza dizendo que gosta de fazer apostas e ambas as partes saem ganhando.

O segundo capítulo, *Da sombra ao nome*, narrado então por Richard Schley, mostra o mesmo jogo de identidades, farsas e imposturas que irrompe no capítulo anterior. Richard é um seminarista que vai para a trincheira oriental, no sul dos Balcãs, na Sérvia, para acompanhar o padre Ignatz Wagram como assessor espiritual das tropas. Mas logo após chegarem, Wagram morre, atingido por um obus em cima do próprio altar durante uma missa. E é na Sérvia que Richard reencontra um amigo de infância, Jacob Efrussi, judeu, que vive sob a identidade de Thadeus Dreyer.

É aqui também que surge o primeiro contato com Goliadkin, suboficial da frente austro-húngara vindo da Ucrânia (uma espécie de mercenário de guerra), que vem para a frente dos Balcãs a pedido de Schley para investigar o fato de terem escrito uma mensagem, um epitáfio sarcástico, no túmulo de Wagram. Schley buscava descobrir os autores do ultraje à memória do padre. Contudo, o ucraniano e os demais oficiais do *front* à beira do Danúbio não pareciam interessados na causa do seminarista. Depois da morte do padre, Schley sente-se desorientado, órfão, em meio a uma situação limite proporcionada pela guerra. Agora ele passaria a assumir uma função que não poderia nem deveria, a de dar extrema-unção aos feridos; e ainda outras funções sacerdotais para as quais não se sentia nem estava preparado. Começa sua crise identitária e de fé cristã, e segundo ele até uma batina podia diluir a identidade de um homem. Sente-se impostor como padre. Mas nem a cúria de Viena estava realmente

interessada na questão e mandou-lhe um comunicado dizendo para continuar seu trabalho.

O que se passa realmente neste capítulo é a busca de Richard Schley, que, ao reconhecer Jacob Efrussi (este ignora Schley) descendo de um trem na estação de Belgrado, entre os milhares de rostos que vinham da Ucrânia, passa a querer encontrá-lo novamente em meio ao pandemônio que começava a se instalar na frente austro-húngara na Sérvia. Então, ao pesquisar a lista de recém-incorporados no Escritório de Serviços, não encontra ali o nome do amigo. Pensa então que se enganou, que sofreu algum delírio. Mas logo voltaria a encontrar Efrussi; em uma noite de embriaguez após prestar seus ofícios aos regressos da frente de Piave, ficou a perambular com Goliadkin pelo acampamento e então entrou em uma tenda de provisão, onde alguns soldados jogavam cartas, e ali reconheceu o perfil do amigo judeu. A presença de um tabuleiro de xadrez (jogo praticado de forma imbatível por Efrussi desde a infância) fez com que o seminarista, agora promovido a padre, reconhecesse o amigo. Mas este não aceita ser confundido com outra pessoa e diz que mataria Schley se insistisse em não chamá-lo de Thadeus Dreyer.

Mais tarde Schley descobre que Jacob Efrussi trocou de identidade. Agora se chama Thadeus Dreyer e tomou esse nome ao pai de Franz Kretzschmar na partida de xadrez que ocorre no primeiro capítulo. Na verdade, Jacob Efrussi revela-se como um amontoado de falsas identidades, fato descoberto por Schley no final do segundo capítulo. Todos os personagens do livro assumem novas identidades, mas Efrussi leva isso ao nível de paroxismo.

Com a ajuda de Goliadkin, este movido pela solidariedade ou mesmo pela chance de obter vantagens futuras, descobre que o documento de identidade de Efrussi trazia o nome de Thadeus Dreyer; nome que ganhou fama no acampamento, dinheiro e influência sobre os superiores por conta de suas incomuns habilidades de enxadrista. Contudo, era estranho que não tivesse se valido disso para permanecer a salvo na retaguarda e ainda por cima tenha atravessado a ponte de Karansebesch em direção à área de combate.

Depois de ser dizimado o regimento austro-húngaro pela cavalaria francesa, os poucos sobreviventes se refugiaram nas montanhas sérvias. Thadeus Dreyer também fugiu para as montanhas com um grupo que se negou a

deixar a frente de batalha. Não convencido de que o amigo de infância havia ensandecido, Schley foi em busca dele. Após dias caminhando entre escombros e cadáveres, Schley chegou a uma cabana com aparência de abandono. Foi até lá e encontrou Efrussi. Com uma ordem superior do exército sentenciou a retirada do amigo dali. Nisso, o soldado remexeu os vários passaportes que possuía, com várias identidades que poderia assumir ou já tinha assumido. Tinha sido todos e ninguém ao mesmo tempo. Havia roubado inúmeras identidades e vidas e a última havia sido a de um jovem recruta de Voralberg chamado Thadeus Dreyer.

Schley tenta dissuadir Efrussi de sua clara decisão de morrer. Mas a vida do amigo judeu era uma vida de incessantes fugas da própria condição, de raça e fé, marca de seu povo. Efrussi não desiste de sua ideia de morte. Então, o seminarista lhe propõe continuar uma partida de xadrez interrompida na infância. Era a última de tantas apostas de Efrussi. Se fosse derrotado, conservaria sua vida para que o amigo pudesse reaver a dele (Efrussi soava ao único depositário da memória estilhaçada de infância de Schley, por isso este o queria vivo). Acaso ganhasse, o seminarista morreria e com isso entregaria a Efrussi uma nova identidade.

Depois de muito jogarem, Efrussi tomba o Rei de suas peças, entrega o jogo e chama pela primeira vez o amigo pelo nome. Decidem dormir antes de retornarem ao acampamento. Nesse meio tempo, Efrussi tentou se matar, apontando uma arma para a própria cabeça. Schley não consegue evitar o tiro, mas evita a morte do amigo. Sente-se traído e com ódio de Efrussi. Contudo, este último se acha agora ferido gravemente. O amigo leva-o nas costas por vários quilômetros até voltarem à frente austro-húngara à beira do Danúbio. Efrussi está morto. Schley se encaminha diretamente ao Escritório de Serviços, onde estava Goliadkin, que mal pôde reconhecer Schley quando esse invadiu a repartição todo coberto pelo sangue de Efrussi. Schley diz ser seu nome, agora, Thadeus Dreyer.

O jogo das trocas identitárias, as imposturas seguem no terceiro capítulo, *A sombra de um homem*, narrado por Alikoshka Goliadkin, que surge nessa parte do romance indo à mansão do general Thadeus Dreyer, para eliminá-lo. A paisagem local, repleta de neve, o remete para outro cenário, de quarenta anos

antes, na Ucrânia, quando o narrador também se preparava para dar cabo da vida de outro homem, seu irmão gêmeo Piotra, que se tornou cossaco e se alistou na frente czarista de batalha. Goliadkin queria eliminar toda espécie de romantismo pela guerra, pelos ideais da nação e coisas do gênero que encontrava nas figuras tanto de seu irmão quanto na de Dreyer, que se esforçou para salvar a vida de um amigo de infância na frente balcânica de batalha anos antes.

Foi na batalha com o irmão que Goliadkin perdeu o braço direito e não como se dizia publicamente; ou seja, o fato de ele ter perdido o membro durante a batalha de Verdun. Goliadkin tinha o braço canhoto muito hábil, com o qual disparou em seu irmão, dando motivo para que seu avô tentasse exorcizar esse poder que o jovem possuía e que pensavam, em seu meio, ser um atributo demoníaco a perturbar a ordem divina das coisas.

O narrador, ao entrar na casa de Dreyer, naquela noite, encontra, entre os papéis com anotações de técnicas de xadrez, algumas outras folhas em que eram descritas pelo general os dias passados em Karansebesch e os motivos que o levaram a adotar um nome que não lhe pertencia. Nesse momento, Goliadkin confessa ter sentido, desde o começo, por aquele seminarista o mesmo ódio que guardava de seu irmão, pois reconhecia nas duas figuras o mesmo desejo de heroísmo. E era isso que Goliadkin queria destruir, pois não havia no mundo, segundo ele, lugar para tais poesias, quais sejam: lutar por uma pátria inexistente como havia feito seu irmão ou salvar a vida de um amigo arriscando a própria como havia feito Schley.

Durante os três dias que Schley tinha passado em busca de Efrussi nas trincheiras balcânicas, o suboficial Goliadkin dedicou-se a recolher todos os recursos e informações possíveis e necessários à sobrevivência no pós-guerra. Com isso, tomou conhecimento das atividades de Dreyer, detentor de grande quantia de dinheiro, de grande ascendência sobre os oficiais superiores (derrotados por ele no xadrez e, sendo por isso, seus devedores) e de regalias claramente conseguidas em ações não restritas ao âmbito militar.

Na terceira noite, as tropas inimigas dão início à travessia do Danúbio, o que fez com que Goliadkin despertasse e se pusesse a reunir dinheiro e documentos para fugir. Nisso é surpreendido pela chegada de Schley trazendo o

amigo Efrussi (Dreyer) nos ombros, ambos cobertos de barro e sangue. Consigo trouxe ainda dinheiro e uma quantia enorme de passaportes falsos, e a partir daí passou a ser Thadeus Dreyer, uma identidade que sem dúvida havia pertencido a tantos outros homens que já não significava nada, a não ser uma massa de identidades fantasmas que agora Goliadkin buscava moldar.

Em 1918, ao retornarem a Viena, Dreyer e Goliadkin se deparam com a derrota do império. Dreyer, não mais dotado de propósitos além da simples sobrevivência, submete-se aos planos de Goliadkin e torna-se um exímio executor de trabalhos sujos que, com a ajuda dos testemunhos do próprio Goliadkin e alguns de seus subornos, não demora a adquirir uma singular fama bélica em uma nação destruída e faminta por heróis. Tudo isso rende ao general a Cruz de Ferro e uma temida aura de veterano. Dreyer e sua capacidade mimética atraem milhares de jovens que se colocam a serviço do Führer. Assim, o general demonstra sua enorme capacidade em moldar até mesmo os espíritos menos afeitos aos ideais hitleristas.

Homem de grande influência no Partido Nazista, logo depois de Hitler ser proclamado chanceler do Reich, Dreyer faz uma proposta a Göring: treinar sócias para substituir líderes nazistas em eventos públicos em que autoridades corriam riscos. Então, o general passa a buscar entre os jovens do império os que pudessem ter suas vidas e consciências moldadas pelos ideais nazistas; porém, o nazismo era o que menos lhe interessava, o que pretendia era uma aproximação dos poderosos por meio de seu juvenil exército, assim poderia exercer o mesmo controle que possuía sobre as peças do xadrez.

A certa altura, a narrativa tem seu foco voltado à figura de Adolf Eichmann, oficial da SS detido em Buenos Aires semanas antes da escrita de seu relato. Eichmann era inimigo da comunidade judaica (apesar disso, tinha profundo conhecimento dessa) e havia conquistado a confiança do general Reinhard Heydrich. Em 1942 foi contemplado com a tarefa de eliminar os judeus do Reich. Conhecido de Goliadkin e Dreyer do círculo enxadrístico de Praga (contato que se deu em 1926), mantinha relação de respeito (que era mútuo) em relação ao general.

Dreyer e Eichmann disputaram uma partida de xadrez que havia terminado empatada, e nos anos que se passaram, o primeiro se negou a novos

desafios contra o segundo. Os dois mantiveram, apesar disso, estreita convivência. O próprio Eichmann entendia que certas coisas deveriam ser evitadas para preservar a sanidade mental, por isso entendeu ser melhor a estreita convivência com Dreyer, contudo sem tocar os limites do afeto, o que fez com que se estabelecesse entre os dois uma vaga cumplicidade que nunca agradou a Goliadkin.<sup>169</sup>

Quando Dreyer descobre, em uma noite de 1942 em Berlim, a que serviço, confiado a Eichmann por Heydrich, seu opositor no xadrez estava se prestando, resolve ceder três xeque-mates ao seu adversário e também a cumplicidade do silêncio em relação à enunciação do holocausto judeu. Em seguida, contudo, Dreyer seguiu até o gueto judaico de Viena, e lá encontrou as ruínas da loja de Isaac Efrussi. Loja que foi pilhada. Então Dreyer passa a lamentar a memória do joalheiro judeu, do qual Dreyer e Goliadkin nunca chegaram a conhecer que espécie de sorte havia tido.<sup>170</sup>

Desse momento em diante, o narrador, Goliadkin, começa a temer que a recordação de Jacob Efrussi e um exame de consciência que teve por ponto de partida a visita ao gueto judaico de Viena pudessem despertar um tipo de idealismo em Dreyer, que agora lutava contra sua condição desalentada e pensava ser sua impostura uma dívida como todos aqueles homens e nomes que herdou em si, num processo acumulativo de anos e que teve seu ápice em Thadeus Dreyer. E também, claro, com Jacob Efrussi.

Para Goliadkin, a história de exílios e de promessas não cumpridas dos judeus era em muito similar a dos cossacos, o que colocava esses e os judeus entre os seres mais abjetos da criação. Com isso, Goliadkin passou a temer verdadeiramente que seu companheiro (visto o remorso que parecia se abater sobre esse) buscasse reconstruir a ordem que ele tanto desejava estilhaçada.

Agora Dreyer aproveitava qualquer ocasião para advertir Goliadkin de que aquela guerra estava perdida e que havia sido um erro crer nos nazistas. Era esse o estado de Dreyer quando tomou uma decisão que vinha avaliando em silêncio desde a noite na qual tinha jogado sua partida decisiva contra Eichmann.

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p.107.

<sup>170</sup> *Idem*.



Depois de tempos em estado de prostração, Dreyer despertou e anunciou seu plano. Franz Kretschmar era o homem ideal para substituir Eichmann e comprometer o projeto de extermínio dos judeus. Era uma troca de peças no jogo que agora vinha clara à mente do companheiro de Goliadkin.

Os sócias criados por Dreyer e sempre leais a Göring havia tempos estavam realizando ótimos serviços para os membros do Reich, poupando contratempos a figuras de peso como Goebbels e Himmler. Contudo, sem nunca terem pensado na possibilidade da troca definitiva de um importante oficial por um sócia. Kretschmar era o melhor dos dublês manipulados por Dreyer para destituir do poder o cada vez mais poderoso Eichmann, então coronel do comando do Departamento Judeu da SS. Goliadkin não sabe ao certo se essa seria a primeira das muitas outras substituições pensadas por Dreyer. Para esse último, parecia mesmo importar a eliminação daquele que seria o responsável direto pelo extermínio dos judeus.

A aparência física de Kretschmar era adequada, em muito lembrava aquele a quem viria substituir. E o rapaz se mostrou sempre bem disposto a assumir a nova identidade. O que foi também possibilitado pelos ótimos serviços dos cirurgiões plásticos do marechal Göring. Além do que Kretschmar era ótimo enxadrista, qualidade evidente em Eichmann. Dreyer havia conseguido domesticar a alma do jovem e cultivar sua lealdade derrotando-o no xadrez; por isso a fé de Dreyer em Kretschmar para substituir Eichmann, pois ainda contava com o férreo código de honra e a lei impostos pelo xadrez aos seus vassalos mais leais. Portanto, desde o primeiro momento, o rapaz se mostrou disposto a obedecer ao general e submeter-se ao rigoroso sistema que esse usava para eliminar o espírito de seus discípulos e com isso prepará-los para assumir uma nova identidade.

Com o avançar da guerra, o poder de Eichmann, no Reich, cresceu de modo impressionante. Embora a execução de judeus fosse mantida em segredo, circulavam rumores de que nos trens da morte, controlados por Eichmann, eram amontoadas diariamente milhares de pessoas das quais jamais se voltaria a ter notícias.

Dreyer pensou em apostar o destino de Eichmann em uma partida com Kretschmar. Bastaria convencer Eichmann a apostar sua identidade contra o

rapaz para que os planos de Dreyer começassem a ganhar a forma que esse tanto almejava. Se por acaso Eichmann vencesse ou se negasse a aceitar a derrota, o general trataria de dar cabo de sua vida, mesmo que isso dificultasse a substituição, ou até impossibilitasse-a completamente.

No entanto, nunca havia passado pelas cabeças de Dreyer e Krezstchmar que alguém poderia delatá-los antes mesmo de que o general fizesse a proposta da partida decisiva a Eichmann. Goliadkin enviou a Himmler um comunicado anônimo para que este ordenasse a prisão dele mesmo, Dreyer e Kretzshmar imediatamente e também iniciasse o desmembramento da equipe de sócias de Dreyer. Um por um foi desaparecendo, acusados de conspiração semítica. Do jovem Krezstchamar, não houve tempo de saber que fim levou. Talvez tenha acabado seus dias nos porões da Gestapo. Porém, querendo preservar Dreyer com vida, Goliadkin estabeleceu contato com o serviço secreto britânico e com as autoridades suíças para facilitar sua fuga e a de Dreyer. O segundo ainda quis permanecer em Berlim por algum tempo para saber o destino de Krezstchmar e de seus impostores, mas ao perceber que já não tinha como, concordou em fugir para Genebra. Ali, Goliadkin assistiu à desolação devastar ainda mais a alma de um homem já consumido pela resignação e covardia, agora escondido sob o nome do desaparecido barão polonês Woyzec Blok-Cissewsky. Dreyer se refugiou no xadrez, último reduto da regra e da moral, conforto único para a velhice diante de um mundo de leis inválidas em que nada pôde fazer para evitar o extermínio do povo judeu ou mesmo punir o responsável pelo holocausto. Eichmann não constava da lista de prisioneiros de guerra a serem julgados na corte de Nuremberg.

Anos depois de ter abandonado Dreyer em Genebra (na intenção de nunca mais revê-lo), por medo de que seu desprezo pela figura triste do general fosse substituída por uma espécie de compaixão, Goliadkin foi novamente assombrado pelo fantasma do ex-companheiro. Um fantasma que muito lembrava o de seu irmão Piotra.

Por volta de duas semanas antes de seu relato, Goliadkin revela ter sido procurado por Dreyer (agora barão Woyzec), que lhe telefonou dizendo que queria vê-lo com urgência. Foi no mesmo período da prisão de Eichmann na Argentina. Goliadkin então pensou em Dreyer como aquele que, por meio das

partidas de xadrez jogadas por correspondência em jornais e boletins de clubes obscuros, havia encontrado Eichmann em seu refúgio e então o jogado às garras da justiça israelense, contudo o tom melancólico do general em seu telefona afastou tal hipótese. Goliadkin, por sua vez, confessa que pouco lhe importava que o velho tivesse algo a lhe dizer sobre Eichmann. O que inquietava o narrador era a absoluta confiança de Dreyer nele, em sua lealdade. O que provocou uma alegria mórbida em Goliadkin, que agora pensava ter passado a controlar o destino do companheiro, e que a vida de Dreyer teria fim antes mesmo da execução de Eichmann. Era hora de matar o amigo. Mas não antes de revelar-lhe todas as traições que tinha cometido. Se Dreyer se considerava amigo de Goliadkin já era hora, pensava o último, de despojá-lo desse derradeiro reduto de poesia. Com isso, Goliadkin poderia esconjurar o espectro de bondade que se atocaiava em algum lugar de sua consciência.

Na noite anterior à escrita de seu relato, o narrador, enquanto se encaminhava para a casa de Dreyer, pensou que finalmente a sombra de seu irmão Piotra sumiria de vez de sua existência. Logo terminaria a missão de sua vida. Mas ao chegar ao aposento de Dreyer, encontra-o morto, debruçado sobre um tabuleiro de xadrez, com um tiro na nuca.

O quarto capítulo, *Do nome à sombra*, é iniciado com Daniel Sanderson dizendo que o assassinato do barão Blok-Cissewsky não encerra a história que passa a contar, tampouco pode-se considerá-la o início de tudo que passará a relatar. É outra coisa: uma curva violenta num grande efeito dominó em que o barão foi a peça central, contudo não foi a única nem a primeira a cair. É a história de um homem notável, que dentro dela encerra outras menos estimulantes, como a do próprio narrador.

Por isso, o personagem-narrador se aferra à própria memória para descrever os eventos do passado, contando-os na sequência em que aconteceram em sua vida e nas daqueles que também constam como herdeiros de Blok-Cissewsky. Desculpa-se com todos esses a quem chama de fantasmas pela sua pouca habilidade em desfiar uma história que certamente esses outros prefeririam escutar em outra sequência e de outra boca.

A razão do encontro do narrador com os outros sujeitos da intrincada trama é o testamento deixado pelo barão e encontrado no dia seguinte ao

assassinato dele. E assim vai sendo descrito o conteúdo: o barão legava um cofre completo de moedas antigas ao seu antigo ordenança Goliadkin. A cada um de seus três rivais no xadrez por correspondência, legava a soma de cem mil francos suíços, com a condição de que o mestre Cossini, pintor italiano, Deman Fraester, ator flamenco, e o próprio Sanderson o fossem receber pessoalmente em seu funeral.

A imprensa suíça chegou a insinuar a existência de um primeiro testamento no qual o barão havia deixado todos os seus bens ao Sr. Goliadkin, seu companheiro de tribulações durante ao menos quarenta anos. Contudo, Sanderson esclarece que, sendo falsa ou verdadeira tal hipótese, isso não ia mudar o teor de seu relato. Àquela altura dos fatos, pouco importava se o ucraniano, levado pela ambição do suposto primeiro testamento, tinha sido capaz de trair de forma brutal a amizade do barão. O que importava era tratar das motivações secretas que fizeram ambos (barão e Goliadkin) se arruinarem e arrastar outros (personagens periféricos) com eles em sua queda.

Sanderson começa então a escrever os fatos que se seguiram à morte de Blok-Cissewsky. Uma greve de ferroviários londrinos o impede de chegar a tempo ao enterro do barão; no entanto a desolação por chegar atrasado foi quebrada graças ao inesperado encontro com o mestre Remigio Cossini na estação central de Genebra. O homem pequeno, de traços orientais, logo informa que as investigações a respeito da morte do barão haviam sido encerradas pelo fato de terem descoberto, no dia seguinte ao enterro dele, o corpo de Alikoshka Goliadkin, baleado na cabeça em um pequeno quartel de Cruseille, na França. A partir daí, Cossini conclui que o falso suicídio do suposto assassino do barão era só um sinal de que os motivos que os traziam (os herdeiros) à Suíça eram em muito obscuros. Ao se acostumar com as hipóteses cifradas do mestre Remigio, o narrador passa a compreender melhor que as táticas heterodoxas que Woyzec Blok-Cissewsky tinha apresentado nas últimas partidas de xadrez por correspondência não significavam decrepitude; sim, uma espécie de alerta que o benfeitor buscava espalhar entre seus discípulos.

Ao chegarem ao escritório do testamenteiro, os beneficiários do barão são recebidos por um homem de idade incerta, cujo traço mais marcante era sua incrível semelhança com Humphrey Bogart e cujo nome era impossível de se

memorizar. Deixou claro que sabia quase tudo sobre os três homens ali presentes. De repente se pôs a desfiar segredos sobre cada um deles. Segredos dos mais vergonhosos, relatados com o esmero de um miniaturista.

Nessa ocasião, descobrem que o testamento do barão era ilegítimo, e que teriam dificuldades de fazer valer a assinatura feita com pseudônimo. O nome Woyzec Blok-Cissewsky valia tanto quanto o de Thadeus Dreyer, Richard Schley ou outro qualquer dos sete ou mais nomes e identidades de que o barão havia se utilizado. Nisso os herdeiros dão um grito de protesto. Contudo, tal entrave legal poderia ser contornado facilmente se os três beneficiários concordassem em dar a Bogart o manuscrito que o barão havia lhes enviado pouco antes de morrer, o que Sanderson logo tentou esclarecer, dizendo que os papéis recebidos do barão não eram mais que instruções em polonês para um manual de xadrez. Bogart então respondeu, dizendo que na verdade tratava-se de um criptograma que poderia conter provas para que Adolf Eichmann, preso pelos israelenses semanas antes em Buenos Aires, fosse levado à força.

Bogart ao notar a resistência dos herdeiros deu outra direção à conversa. Disse que a oferta estava sobre a mesa e que aguardaria na chefatura de polícia pela hora em que eles concordariam em ajudar a polícia israelense a fazer justiça.

Após o encontro, Cossini não levou muito tempo para prever que Fraester aceitaria a proposta do testamenteiro. Se assim fosse, estaria em perigo. Poucas semanas depois, isso se comprovaria: após receberem um cartão de autoria subentendida informando a escolha do ator e instando-os a seguir o sábio exemplo desse, recebem também, pouco tempo depois, a notícia da morte de Fraester, no Arizona, enquanto gravava o primeiro e único filme em cujo elenco ele apareceria com seu próprio nome.

Isso parecia deixar claro que Bogart (e as pessoas envolvidas com ele) não se daria por satisfeito enquanto não eliminasse todas as possibilidades de os manuscritos do barão virem a público. Blok-Cissewsky parecia mesmo, nas formulações de seu jogo para a vida dos três herdeiros, ter previsto a perda da primeira peça: Fraester. Com isso, supunha-se, os outros dois poderiam se dar conta de quem eram seus perseguidores.

Para Cossini, tudo tinha sido muito bem arquitetado pelo barão, e se de

fato fosse isso mesmo, ele e Sanderson poderiam ficar mais ou menos tranquilos, pois aquela parte do manual, então nas mãos de Bogart, nada revelaria de comprometedor, o que levaria o perseguidor a crer que os textos em mãos dos outros dois também não continham segredo algum. O que para Cossini era sinônimo de terem um tempo precioso e de grande liberdade de movimento, visto que Bogart e os seus pensariam melhor antes de recorrer aos métodos mais cruéis para se apoderar dos manuscritos, o que por outro lado evitaria a indiscrição dos dois remanescentes.

Mas à medida que Cossini deixava-se levar pelo entusiasmo quanto à genialidade do barão, Sanderson percebe que as convicções do pintor não passavam de puras especulações. Cossini, para Sanderson, estava confundindo sua paixão pelo xadrez e as regras desse com as ambíguas leis da existência. Coisa que o pintor até admitiu, no entanto acrescentou que não seriam necessárias provas para incriminar o já condenado à morte Eichmann, e que, por isso mesmo, não podiam ver em Bogart um oficial da justiça de Israel; sim, o contrário: um nazista buscando segredos de um ex-colega. Então, advertiu Sanderson para que não tentasse decifrar a parte do manuscrito que se achava em suas mãos e também que se refugiasse por uns tempos em algum fim-de-mundo. Após isso, se despediram.

Assim, Sanderson passou dias tentando desvendar qual seria o seu papel naquela partida fatal que serviria à estratégia armada pelo barão. Por isso, não pode deixar de inferir que tinha sido designado como peça-chave do jogo por ter adquirido, nos últimos tempos da guerra, saberes sobre técnicas criptográficas no Escritório de Comunicação da RAF. Desse modo pôde ter a certeza de que mesmo morto, seu rival no xadrez seguia manipulando seu destino. Ele era apenas uma peça no grande tabuleiro armado por Blok-Cissewsky. E como o julgamento de Eichmann seguia em Jerusalém sem entraves e necessidade de mais provas de acusação, era difícil crer que a essa altura alguma coisa pudesse salvá-lo da força. Isso fez com que Sanderson até pensasse em entregar a Bogart sua parte do manual. Mas como bom jogador, refletiu bem e desistiu. Para Sanderson havia muitas peças soltas a serem encaixadas. Inclusive sobre o que significava sua parte no processo pensado por Blok-Cissewsky. Com isso, Sanderson ganhou ímpeto de decifrar o conteúdo do texto confiado a ele.

Grande parte do escrito estava em polonês e isso dificultou os trabalhos de Sanderson, que teve de recorrer ao seu ex-chefe no escritório da RAF. Esse então começou por explicar que o texto estava escrito em *wolpuk*, um hermético código medieval, largamente utilizado durante a guerra pelos responsáveis do Projeto Amphitryon. Tal projeto tinha sido um dos muitos malsucedidos planos de um grupo de oficiais nazistas descontentes (e a ideia original era do próprio Göring) com o Führer e que por isso tentaram aniquilar o regime a partir de dentro. Amphitryon tinha por objetivo, na proposta de Göring, a criação de sócias que substituíssem os altos oficiais do Reich em situações de risco, mas em algum momento o projeto passou a ser considerado como tentativa de desarticulação do regime nazista pelos próprios oficiais. Então, por volta de 1943, foi desarticulado e alguns de seus responsáveis presos, acusados de conspirar com os judeus. Outros desapareceram.

Ao se convencer de que o nome de Thadeus Dreyer constava da lista de envolvidos no plano, Sanderson concedeu ao professor Campbell o prazer em decifrar o código que ele não conseguiria compreender. Após isso, correu procurar Cossini para dar-lhe a informação, o que não gerou surpresa no pintor. Este recebeu a notícia com tranquilidade e começou a comentar as várias versões desse personagem baseadas na história do guerreiro suplantado no leito conjugal por ninguém menos que o próprio Zeus. Cossini disse ainda que em sua humilde opinião teria preferido o nome de Hércules para o projeto encabeçado por Dreyer, pois no caso em questão não haviam sido os deuses que pretenderam suplantar os mortais, mas justamente o inverso.

Contudo, Sanderson, abatido e sem poder jogar luz ao dilema que buscavam esclarecer, teve de confessar que ainda ignorava o conteúdo do manuscrito do barão e assim acusou a participação de uma terceira pessoa naquele intrincado jogo, o que gerou indignação em Cossini, que desligou o telefone dizendo que pensava ser apenas de Fraester o papel de imbecil e que esperava que Sanderson não se arrependesse de sua falha em não respeitar as regras mais elementares no jogo de xadrez com peças humanas.

Dias depois, um telefonema breve de Campbell bastou para alertar Sanderson de que algo por fim havia quebrado a enganosa calma que até então o pintor e ele vinham atravessando. Certamente coagido por Bogart,

Campbell afirmava ter decifrado o manuscrito de Blok-Cissewsky e convidava Sanderson a fazer-lhe uma visita em Edimburgo. Desconfiando de que aquilo era uma cilada, o narrador simulou euforia com a notícia do professor e mentiu ao dizer que pegaria o primeiro trem para encontrá-lo e enfim ter ciência do conteúdo dos escritos que iriam lhe servir somente de subsídio para o enredo de um romance histórico que pretendia desenvolver.

Mas fato é que naquela mesma tarde Bogart surpreendeu Sanderson no aeroporto de Heathrow. Antes mesmo que o narrador pudesse pegar um táxi, Bogart jogou-o no banco traseiro de um automóvel que arracou em direção a um lugar desconhecido, nos subúrbios da capital inglesa. Bogart tirou de um dos bolsos do casaco uma fotografia e mostrou a Sanderson. Era Cossini ou alguém muito semelhante a ele, e estava sentado à mesa do que parecia ser um refeitório de hospital psiquiátrico. Sanderson com isso pressentiu que estava a se imiscuir às páginas (ou melhor, à página final) de um romance policial dos ruins e isso compunha o cenário da sua própria execução muitas vezes imaginada por ele desde o primeiro encontro com aquele homem.

Depois de um longo período (na busca de recuperar sua sensibilidade artística), Sanderson confessou sentir-se enfadado nas vezes em que a imprensa lhe perguntou sobre algum quadro ou sinfonia que apareciam em suas obras. A qualquer pergunta do gênero, ele respondia sem interesse, fingindo ao mesmo tempo estar interessado no que dizia. E nunca mencionava a tela que Cossini, talvez mesmo prevendo o perigo que o ameaçava depois da indiscrição de Sanderson com o coronel Campbell, determinou que lhe fosse entregue após a morte do segundo em 1964. Tratava-se de uma cópia fiel do notório quadro “Homem sentado”, atribuído a um imitador de Rembrandt.

Assim também o testamento do pintor, qual o manuscrito de Blok-Cissewsky, guardava uma intuição quase malditta: a inexplicável certeza de que Sanderson, apesar de tudo, escaparia do fatal destino que o outro não tinha conseguido evitar.

Cossini havia adivinhado a salvação de Sanderson; e esse logo soube, ao receber a pintura, que seu desventurado companheiro de herança não tinha pensado duas vezes no momento de decidir que caberia ao sobrevivente receber a obra falsificada. Foi esse o motivo que fez Sanderson se recordar de uma



viagem de Cossini quando do último telefonema desse. Entretanto, só foi capaz de desvendar o rumo que deveria tomar quando, numa manhã, tempos depois, teve um *insight*, fazendo-o topar finalmente com a sentença de que Cossini queria que ele se lembrasse.

Genebra, Londres, Viena. Todas as casas possíveis, do tabuleiro do jogo privado que tinham tramado para sua vida e de seus amigos, foram, pelo narrador, revisitadas milhares de vezes na solidão de sua vida em Nothing Hill, Londres. Eis que um dia, quando Sanderson estava a ponto de desistir, um fato casual o levou a um lugar que lhe havia escapado totalmente do entendimento. Um telegrama de seus editores avisando de uma viagem para promoção de seus livros foi o que disparou sua compreensão naquele momento. Então, ao rasgar o envelope do telegrama, com ímpeto de se certificar de seu destino, viu surgir, com a força de uma explosão solar, o tão desejado nome: Frankfurt. Com isso, ele também se aproximou do asilo ao qual Blok-Cissewsky deixara sua fortuna. O administrador do local confessou que após a guerra o barão lhe escreveu oferecendo grandes quantias de dinheiro toda vez que informasse sobre o estado de Viktor Kretzschmar, internado ali desde 1937, depois de ter cumprido quatro anos de reclusão nas prisões vienenses por ter provocado um desastre de trem em que morreram dezenas de pessoas. Em 1960, Blok-Cissewsky finalmente o visitou no asilo, trazendo consigo como única bagagem um velho tabuleiro de xadrez e então exigiu falar com o interno, tentando a todo custo tirar Kretzschmar de sua alienação. O esforço do barão era no sentido de fazer com que o interno jogasse com ele uma partida de xadrez, para isso ficou no hospital por várias semanas, numa insistência inútil, até o dia em que a imprensa anunciou a captura de Adolf Eichmann na América do Sul, o que lhe provocou ira e angústia, fazendo-o vociferar que aquele não era o verdadeiro Eichmann e jurar que iria revelar a verdade ao mundo. Logo após, o barão morreu e um homem foi até o asilo e ofereceu ao administrador uma grande soma de dinheiro para que esse nunca mais mencionasse o contato entre Blok-Cissewsky e Kretzschmar. Sanderson acabou por mostrar uma foto de Bogart para o velho administrador, que não hesitou em reconhecer o negociante.

Foi nessa altura que Sanderson percebeu que a busca pela compreensão da morte do barão havia chegado ao fim. Com a morte Kretzschmar dois anos

antes, o administrador seria a última pessoa a poder acrescentar informações àquela história que a partir dali seguiria mesmo esclarecida apenas em alguns de seus pontos, nunca em seu todo. Como consolo o velho do hospital lhe vendeu um livro que o barão havia deixado ali.

Sanderson se põe a refletir sobre o que leva um assassino a nos poupar a vida, e, com isso, o que todos queremos é achar uma justificava heroica ou mesmo divina, contudo a lógica encaminha o narrador para a mais humilhante: o desprezo. Talvez Bogart e o motorista do automóvel em que o levaram ao subúrbio londrino naquela noite acharam que sua vida não valia sequer um tiro. Sanderson chega ainda a se perguntar se tal gesto não seria uma espécie de rebelião menor dos dois homens para se apropriarem da morte, assim se rebelando contra Deus, esse jogador onipresente e que teimava em reduzi-los, a eles também, à mísera condição de peças de xadrez.

A última parte do romance se chama *Colofão*, e é escrita pelo próprio autor (autor que funciona como mais um personagem-narrador), Ignacio Padilla. O autor começa dizendo que Daniel Sanderson em mais de uma ocasião alegou que seus livros não nasciam da História, mas dos espaços vazios que ela vai deixando ao se estender sobre o tempo dos homens e das nações. A partir disso, o autor propõe que procuremos a História nos espaços vazios que Sanderson costumava deixar em sua ficção.

O narrador recorre à bibliografia referente a Eichmann, salientando que ela é vasta, e não pode ser resumida a livros como *The capture of Adolf Eichmann*, de Moshe Pearlman, e o legendário *Eichmann in Jerusalem*, de Hanna Arendt. E para Padilla, os fatos mais interessantes são bem estritos: com a queda do Reich, Eichmann fugiu da Alemanha usando o nome de Martin Borman, e depois de longa peregrinação pela Ásia Menor, acabou indo viver na Argentina, fazendo-se passar por um tal Ricardo Klement. Ali foi detido em 1960 pela justiça israelense, julgado em 1961 em Tel Aviv e enforcado em 1962. Para Padilla, apesar dos inúmeros testemunhos e confissões apresentados durante o processo, muitas incertezas ainda permanecem acerca da identidade do homem que morreu em Israel sob o nome de Adolf Eichmann.

A respeito de Thadeus Dreyer e do Projeto Amphitryon a verdade seria ainda mais difícil de ser detectada. Havia algumas informações relativas a um

suposto projeto de sócias que Göring teria orquestrado no início da Segunda Guerra como um possível recurso para fazer frente ao eterno rival Heinrich Himmler. Projeto que teria sido criado pelo oficial de origem austríaca Thadeus Dreyer, desaparecido em 1943, e que figurava entre os mais próximos colaboradores de Göring. O jovem que surge na foto à qual Sanderson provavelmente faz referência em seu livro de fato se chamava Franz T. Kretzschmar e foi tido como morto durante a operação Barbarossa. Jovem em muito semelhante a Thadeus Dreyer e que, colaborador do projeto de Göring, poderia ter pago com a própria vida no lugar de Eichmann.

O carrasco de guerra julgado em Jerusalém nunca negou sua identidade, e não existiriam motivos claros de que o jovem se calaria para dar proteção ao superior (ou seu próprio pai), proteção de que esse não necessitava. Para Padilla seria mais pertinente pensar que o silêncio de Kretzschmar se deveu mais a um desejo de vingança contra o homem que lhe deu vida, roubou a alma e o transformou em um peão a mais sobre o tabuleiro da guerra.

O romance, como vimos, se baseia em tramas policiais e de espionagem e tenta uma investigação sobre o indivíduo e a História. O enredo é montado, e digamos muito bem montado, sob constante e ardiloso processo de não linearidade narrativa. Sua estrutura é cifrada e busca, apoiado na tese do romance profundo<sup>171</sup>, o esforço do leitor para entender o que a narrativa quer contar. E apesar de parecer dotado de uma polifonia, pois temos vários narradores, podemos dizer que esses, e tomamos aqui em consideração a teoria sobre polifonia de Mikhail Bakhtin, não estão investidos de plenos direitos de falar, se posicionar ideologicamente, carregar nas tintas do discurso próprio para que conheçamos em profundidade a sua realidade interior. Na polifonia bakhtiniana<sup>172</sup> a posição de onde se narra e se constroi a representação ou se comunica algo deverá nortear-se em meio a um universo de sujeitos investidos de plenos direitos. No caso do romance em questão de Padilla, o que temos são personagens controlados por uma ideologia maior, a ideologia do Reich e

---

<sup>171</sup> Cf página 107.

<sup>172</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

de seus líderes. Uns são pálidas sombras dos outros. Uns são sujeitados sempre por outros. Nesse caso entendamos os *outros* como os que reificam seus companheiros, fazem deles objetos, peças que controlam para assim controlar a vida e direcionar seus discursos, sempre presos às atividades exercidas pelos dominadores. Thadeus Dreyer é um desses dominadores, reificadores do outro. O barão Blok-Cissewsky, o mesmo. Tanto que esses dois não narram capítulo algum, o que nos dá a certeza de que controlam plenamente a vida dos outros como objetos ou mesmo como peças de um tabuleiro. Schley, Sanderson, Kretzschmar, Goliadkin apesar de terem voz em capítulos inteiros, não nos deixam ver mais que uma pálida superficialidade, não conseguimos, por mais que o romance pareça buscar isso dando voz aos personagens, ultrapassar os limites de suas obsessões e paranoias, como o caso de Goliadkin, que quer apagar para sempre a figura do irmão Piotra, um homem com ideais os quais ele desprezava. Quando viu o reflexo disso na figura de Schley, sua obsessão ganhou novas motivações para aniquilar o que ele entendia ser um idealismo incabível no mundo e no momento em que estavam vivendo, momento de intensas guerras desde que saiu da Ucrânia. Obviamente essa desilusão utópica na obra de Padilla é reflexo da existência humana no século XX, em que as utopias foram colocadas em xeque e a ideologia foi lançada ao abismo final por vários pensadores. E o idealismo misturado a um sentimento de culpa de Schley em relação a Efrussi, que se tornou Thadeus Dreyer, é também uma obsessão, uma paranoia, não soa a uma luta por causa ideológica, não tem tom filosófico nem faz com que esses personagens saibam falar com clareza sobre suas próprias posições no mundo em que vivem, pois seus discursos e ações são sempre manipulados por alguém. Os fantasmas de Dreyer, Blok-Cissewsky e Efrussi, por exemplo, colocam os outros sob a imposição de seus desígnios. E esses seguem para o sacrifício que lhes foi imposto de fora. Não são os protagonistas da história. A narrativa do romance de Padilla é tecida apenas por vozes coadjuvantes no processo da guerra, no processo do Projeto Amphitryon, desenvolvido por Dreyer com o aval de Göring, um dos homens fortes de Hitler.

Se tomarmos Bakhtin em seu estudo sobre Dostoiévski, vemos que o escritor russo traz um novo enfoque do homem, o que representa uma

profunda revolução do conceito de realismo no que diz respeito à construção do personagem, à medida que o homem-personagem é visto em seu movimento interior, ligado ao movimento da história social e cultural de sua época e nela enraizado, porém não de modo estacional.<sup>173</sup>

E o que vemos nos personagens-narradores de *Amphitryon* é uma tentativa pouco aprofundada do movimento interior desses, suas vidas no romance centram-se sobretudo, e quase que totalmente, nos motivos que os levaram a cair nas ciladas de pessoas como Dreyer e Cissewsky, e parece que toda a vida deles foi direcionada para um final certo e decidido pelos mais eficazes jogadores do destino alheio. O que vemos ainda nesses narradores coadjuvantes é puro temor imposto por sombras fantasmagóricas e obsessões, e isso faz com que sejam meros reflexos uns dos outros. Peças menores no jogo da vida que lhes foi imposta. Se para Bakhtin, na polifonia (fruto de um processo dialógico), o homem-personagem deve ser visto em sua interioridade (por meio de um discurso carregado nas tintas, como salienta o próprio teórico russo, ou seja, em um grau de reconhecimento de si e de sua situação no mundo, expondo seus conflitos, seus ideais, sua filosofia, seus valores morais etc., e com liberdade para falar) e sendo esse movimento interior atrelado ao movimento da história social e cultural de sua época, contudo não de modo estacional, imóvel, o que temos nas personagens-coadjuvantes de Padilla (seres reificados por outros) é o contrário dessa mobilidade: eles estão fixados sem poder de decisão e ação voluntária. Tudo que fazem ou tudo que vivem é restrito ao contexto da guerra, ou aquilo que a guerra e seus líderes impõem. Seus movimentos são apenas enquanto peças manipuladas, e sempre dentro dos limites do tabuleiro da guerra e das questões que desse são decorrentes e contextuais. As relações humanas no romance não chegam a extrapolar os limites do contexto, estagnam nesse ponto. Ao final, esses personagens serão concluídos com a morte. Quando não com sua própria morte, a morte de alguém próximo e manipulado por mentes brilhantes e maléficas.

De acordo com o interessante e detalhado estudo de Renato Prelorenzou, o livro de Padilla está repleto de alusões às imposturas, que são

---

<sup>173</sup> BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

costuradas na trama pela metáfora-guia do xadrez. É o jogo também tomado como simulacro e representação, espaço em que são recriadas metaforicamente condições da vivência humana: terreno cercado, espaço definido e regulado por regras específicas nas quais cada subjetividade é anulada e transformada em outra para jogar. Com isso, temos uma alternância entre duas condições de destino: uns seriam determinados pelos jogos dos outros e outros decididos fatalmente pela habilidade individual de jogar. Mescla de raciocínio e sorte, de livre-arbítrio e sujeição, de personagens-jogadores e personagens-peões; metáfora da inocência e da culpa em um período marcado pelo domínio dos sujeitos sobre outras subjetividades dissolvidas em multidão.<sup>174</sup>

Inclui-se aqui a impostura do próprio autor, que passa na parte final, “Colofão”, de autor, externo à história, e narrador, interno à narrativa, a personagem, marcado também pelo jogo de embustes que o livro propõe.

Certamente, o pensamento de Prelorentzou reforça a nossa ideia de que esses personagens não estão livres para agir e pensar, ou pelo menos aqueles que temos por narradores-coadjuvantes ou como personagens-peões. Desse modo, não podemos inferir, se tomarmos por base o pensamento de Bakhtin para a questão da polifonia, que tais narradores têm autonomia sobre o que falam e sobre como se enxergam diante do mundo, visto que é um mundo imposto e erigido ao redor deles pelos personagens-jogadores.

Para Leonardo Tarifeño, evidenciando em nosso estudo outro ponto de vista sobre o romance de Padilla, dentro dessa perspectiva de impostura, *Amphitryon* combina um chiste de *thriller* com a pretensão literaturalizante de uma prosa plana e oca, bastante prolixa, fria e escassa de recursos. E do outro lado dessa língua neutra, uma cadeia de trocas de identidade sussurra a possibilidade de Adolf Eichmann jamais ter sido preso e condenado. Trocas que são produzidas por meio de partidas de xadrez nas quais ninguém ganha e todos perdem. *Amphitryon*, para Tarifeño, não seria mais que um romance de efeito, cujo maior mérito é o monocórdico ofício do autor. Romance que naufraga principalmente por causa dos buracos de sua trama e inverossimilhança de uma prosa capaz de fazer com que todos os personagens (ideia que defendemos anteriormente) sejam cópias um dos outros e se expressem com idêntico

<sup>174</sup> PRELORENTZOU, Renato. **À sombra de um livro: História e ficção na leitura de Amphitryon**, de Ignacio Padilla. Dissertação. p. 13.

maneirismo apesar de corresponderem a paisagens, origens e tempos bastante distintos. O certo é que o texto é desapaixonado porque não há por trás do romance um escritor com desejo de apostar em alguma convicção (seja temática, ideológica, estilística, filosófica), por isso *Amphitryon* se fia na exatidão de uma trama policial que não apenas fracassa em cada um de seus fios soltos, mas que também se abandona a uma conclusão sedutora (ser e não ser uma ficção, Eichmann não é Eichmann) porém inábil se a julgamos a partir do desgastado fio dedutivo que constroi o romance.<sup>175</sup>

Tarifeño, em sua resenha, tangencia o grau de similitude do romance de Padilla com *La variante Lüneburg*, do italiano Paolo Maurensig, e afirma que *Amphitryon* é mais uma ficção sobre o xadrez do que sobre nazistas, e nenhum desses temas o preocupam tão excessivamente como a impostura que encarna. Seduzido pela vertigem que anseia, o romance de Padilla se vale apenas como trama e se sufoca em seu próprio vazio especulativo, sem apelar à reflexão que contêm as páginas do livro de Maurensig. Na melhor das hipóteses, *Amphitryon* aspira a se colocar dentro de uma ainda incipiente tradição latino-americana de “bestsellers de qualidade” que por ora vai de *En busca de Klingsor*, do companheiro de Crack Jorge Volpi, a *El anatomista*, do argentino Federico Andahazi.

Na resenha do jornalista cultural argentino, esse discorre ainda sobre a falta de identidade e ausência de estilo (esmagadoras) do romance de Padilla, que fez com que até os jurados espanhóis do prêmio Primavera (concedido ao romance) chegassem a acreditar que se tratava de uma nova obra de Jorge Volpi. Fato que consta, segundo o jornalista, da edição do jornal *El País*, de 10 de março de 2000. Por outro lado, se o texto não é visto como um *bestseller* liso e plano e lhe concedem propriedades literárias (atributos que em sentido estrito são negados facilmente a livros-parentes como *Los niños del Brasil*, de Ira Levin), não seria tanto por seus traços intrínsecos quanto por circunstâncias exteriores ao livro, isto é, o quadro de leitura que impõe o Primavera, as declarações públicas em que o autor dialoga criticamente com a herança do Boom latino-americano ou mesmo a autoridade das medalhas acumuladas pelo

---

<sup>175</sup> TARIFEÑO, Leonardo. “**Amphitryon**”, de Ignacio Padilla. Disponível em arquivo digital em: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/amphitryon-de-ignacio-padilla>. Acesso dia 26 de fevereiro de 2012. .

próprio Padilla, entre elas as dos prêmios Alfonso Reyes, Juan Rulfo e Juan de la Cabada.

Nessa última parte, vemos que Tarifeño questiona os métodos da política literária internacional, pautada pelas diretrizes da grande indústria editorial, na qual, segundo ele, os autores do Crack se apoiam; tese que é reforçada por Christopher Domínguez Michael quando esse diz (de modo um tanto colérico, é bom que se diga) que o que se inveja, entre os membros do meio literário, em relação a um escritor como Padilla, é o seu êxito editorial e não sua prosa, seu estilo, suas ideias. E apesar dessa espécie de cólera de Michael, sua visão ganha valor quando lemos a obra de Padilla e ali constatamos que seu romance (e mesmo um outro livro seu, o segundo mais importante, *Espiral de artillería*) não traz uma busca pelo detalhe no uso da linguagem, na deformação da sintaxe, nem tampouco cria aquilo que os idealizadores do Crack dizem praticar, que é o jogo morfológico, um novo barroquismo na língua e na linguagem. Basta para isso compararmos sua obra com a de escritores como Cabrera Infante e Alejo Carpentier, para ficarmos apenas nesses dois, desafetos entre si mas referências primordiais na exploração da língua e linguagem em graus bastante radicais. A realização mais bem feita em *Amphitryon* é mesmo o enredo, que se dá por conta de uma narrativa tensionada entre tempos distintos e atravessada pela dispersão de indícios. E seria nesse ponto, nesse jogo entre tempo e buracos na trama, que se daria a tão desejada e propalada participação do leitor, pelo menos assim parece desejar Padilla. Entretanto, tal dispersão de indícios e tensão temporal acabam por se tornar um recurso usado em demasia nessa obra de Padilla. E os personagens, ao se utilizarem da mesma dicção, são como sombras uns dos outros, e isso gera para o leitor, poderíamos dizer, mais uma aproximação de um processo entrópico do que de um desejo de desvendar tudo o que a trama propõe. Sem contar o mal de que o romance de Padilla sofre por conta de seus personagens artificialmente angustiados e desapaixonados. Quando falamos da qualidade do enredo, é bom lembramos que nesse aspecto ficamos próximos ao pensamento<sup>176</sup> do Umberto Eco, que classifica enredo como o livro contado em sua superfície: deslocamentos espaço-temporais, reflexões, digressões,

---

<sup>176</sup> ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



descrições, saltos.

O fato de termos, anteriormente, feito uma detalhada explanação de *Amphitryon* objetiva justamente destacar o nível qualitativo do enredo desenvolvido por Padilla; no entanto, em outros aspectos, a obra não traz nada de muito provocativo, nem de rebelde como costumou ser grande parte da melhor literatura feita em solo latino-americano décadas antes, como vimos no primeiro capítulo deste estudo. Rebeldia e provocação que levaram a literatura do subcontinente (com as vanguardas e com autores do Boom) à maioria e importância dentro do panorama mundial. O que se buscava antes era *independentizarse*, representar um local de enunciação, falar a partir de um lugar para se alcançar a originalidade tão cara a um continente que foi colonizado por europeus. Continente que traz na sua história, segundo Eduardo Coutinho<sup>177</sup>, como alguns dos mais importantes aspectos para a transformação literária (partindo das vanguardas), os cruzamentos culturais que proporcionaram ao latino-americano seu traço de rebeldia e capacidade combinatória e estilizadora dos modelos originários.

O que temos com o movimento Crack (como se percebe ao ler a obra de Padilla) e mesmo com McOndo, para aproximar um pouco os dois, é não apenas a negação da herança e do exotismo entendido como maldição do realismo mágico, mas também, em alguma medida, a negação das próprias conquistas da literatura do subcontinente a partir do século passado.

Para Christopher Domínguez Michael, ser cosmopolita é uma atitude espiritual que não pode ser medida simplesmente pela recorrência de tramas cuja toponímia ou situação histórica carrega pouca relação com a nacionalidade. Padilla mesmo, diz o crítico e romancista mexicano, mais que um escritor cosmopolita, é um frequente viajante; e romances como *Amphitryon* são parte de outra corrente moderna, o exotismo, que quando praticado no México ou Argentina desconcerta os europeus, ignorantes de que é o mesmo mecanismo um dia por eles inventado. Tão respeitável (e mesmo questionável) costuma ser Padilla ao escrever sobre a Grande Guerra, tanto quanto foi o húngaro László Passuth (1900-1979) ao compor *El dios de la lluvia llora sobre México*<sup>178</sup>, um

---

<sup>177</sup> Cf. **Literatura comparada na América Latina**. *Op. Cit.* p. 49.

<sup>178</sup> Primeira obra de grande êxito de László Passuth, é um romance histórico (1939) sobre

romance que tinha por tema a Conquista. Cosmopolita seria Borges; um exotista seria Manuel Mujica Láinez<sup>179</sup> ao escrever o romance *Bomarzo*.<sup>180</sup>

Trocando a expressão “para inglês ver” por “para europeu ver” (o que na verdade é uma irônica tautologia) e assim podendo desvelar o falho conceito de cosmopolitismo usado pelo grupo Crack (aquele de não falar das coisas do México e de seu povo), anos atrás, diz Michael, havia a notícia artificiosa de que surgia um novo romance mexicano apenas pelo fato de não tratar do México e dos mexicanos, o que foi prontamente atendido por alguns jornalistas madrilenhos. Na apresentação do outro romance de Padilla (*Espiral de artillería*, 2003), um comentarista espanhol o adulou chamando-o “de um escritor europeu nascido no México”, elogio que implica que ser europeu é uma marca que garante grandeza. Jorge Cuesta, já em 1932, afirma Michael, pensava a literatura do México como sem linhagem, devolvendo-a a seu posto dentro da tradição de heresia, a única possível tradição mexicana para o ensaísta. Dizia ele que todo o classicismo é uma tradição transmigrante. E o pensamento espanhol que veio à América espanhola não foi Espanha, mas um universalismo que emigrou, um universalismo que a Espanha, ela mesma não foi capaz de reter, visto que o deixou emigrar intelectualmente.<sup>181</sup>

Segundo Micheal não é tão necessário ir muito longe para nos darmos conta do suposto aspecto de originalidade do Crack. Para isso, basta uma enumeração, um tanto fatigante, claro, de alguns nomes que antes do grupo de Padilla e Volpi já haviam seguido o aclamado cosmopolitismo ou extraterritorialidade: Juan José Arreola, em 1946, que escreve o conto que se passa na Alemanha, intitulado *Gunther Stapenhorst*; Hector Manjarez (*Lapsus*, 1972); Emiliano González (*Los sueños de La Bella Durmiente*, 1973); Maria Luis Puga (*Las posibilidades del odio*, 1978); Jordi Garcia Bergua (*Kapus Minthej*, 1981); José Maria Perez Gay (*La difícil costumbre de estar lejos*, 1984); Carlos

---

Hernán Cortés, conquistador do México.

<sup>179</sup> Narrador argentino que mesclou em sua produção ficcional imaginação romanesca com fatores históricos e elementos locais com o cosmopolitismo, desenvolvendo uma série de tramas de traços históricos.

<sup>180</sup> MICHAEL, Christopher D. **Dicionário crítico de literatura mexicana (1955-2005)**. *Op. Cit.* p. 532.

<sup>181</sup> *Ibidem* p. 534

Fuentes (*Valiente mundo nuevo*, 1991); Alejandro Rossi (*El cielo de Sotero*, 1987), Alberto Ruiz Sánchez (*Los nombres del aire*, 1987); Pedro Miret (*Insomnes en Tahiti*, 1989); e mais uma série de contos e relatos que inclui Sergio Pitol, Álvaro Uribe, Alain-Paul Mallard; Javier García-Galiano e Enrique Serna. Esses são autores que em algumas de suas obras não permitem aos mexicanos aparecerem.

Narrando a Londres da contracultura, as guerras de independência sulamericanas e seus caudilhos, as fantasias do final do século 19, o erotismo árabe e a vida africana, o cosmopolitismo (ou mexicofobia, se assim quisermos) faz parte do conjunto de três tradições da literatura mexicana.

E se usamos de generosidade, podemos dizer que o Crack fez uso de uma herança e com isso permitiu que a imprensa vendesse o grupo como espécie de dieta contra o *mole de guajolote*<sup>182</sup>. E com a mínima honestidade, caberia o reconhecimento de que foi Pablo Soler Frost (nascido em 1965), indiferente à publicidade, quem deu início ao exotismo de sua geração (a mesma do grupo Crack) com romances ambientados em Bizâncio ou sobre a Grande Guerra, livros em que o México era apenas uma alusão genealógica. Mas nem por isso Soler Frost ignorou San Agustín de las Cuevas, hoje Tlalpan, nem o imperador Maximiliano nem outras paixões de alguma maneira *criollas*.<sup>183</sup>

Obviamente não se pode esquecer de que os prêmios, angariados sobretudo por Padilla e Volpi, desencadearam a ira de muitos no meio intelectual e entre os nacionalistas. Os crackeiros foram acusados de traição à pátria por se ocuparem de assuntos distantes da alma nacional mexicana. Como se ambos os casos, tratar da alma mexicana ou não tratar, pudessem, por si só, gerar ou não boa literatura. Fato é que *Amphitryon*, de Padilla, não extrapola a proposta do próprio grupo Crack em recusar certa linearidade narrativa — apesar da busca pela polifonia, que é bom dizer não se conclui em termos bakhtinianos, e dos jogos de espaços e tempos. Não seria desonesto dizer que podemos ver o desenrolar da trama de maneira bem sequencial até. Contudo, a busca pelo privilégio ao incomum e ao insólito (outra busca crackeira) soa muitas vezes,

<sup>182</sup> Prato mexicano feito de carne de ave temperado com ervas.

<sup>183</sup> MICHAEL, Christopher D. **Dicionário crítico de literatura mexicana (1955-2005)**. *Op. Cit.* p. 481-535.

como no analisado romance de Padilla, algo pouco verossímilhanle (vidas que se decidem em uma partida de xadrez, e aí podemos lembrar *O sétimo selo*, de Bergman, em que o protagonista decide se vive ou morre disputando uma partida de xadrez com a Morte. Se é possível decidir tantas vidas e futuros pessoais em partidas de xadrez, então não seria possível pessoas levitarem, mortos ressurgirem a falar com os vivos etc.? Se a proposta do Crack é o realismo, fica então a pergunta: essa proposta de *Amphitryon*, por exemplo, não seria mais para uma trama polialesca de HQ ou para um *thriller* de Hollywood (já que usa uma fórmula de suspense bem parecida ao da indústria cinematográfica dos EUA) do que para um romance que tenta, como objetivaram os membros do Crack, atualizar a literatura latino-americana tirando-a dos anos sessenta e jogando-a para o final do século XX?

O movimento Crack tinha como escopo a variação literária, que significou entre muitas coisas repensar o compromisso político da literatura. Mas o que fizeram foi banir o político do discurso literário (uma das matrizes mais importantes e geradoras de muitas das maiores obras do subcontinente). Outro ponto: redefinir o caráter da preocupação identitária da América Latina e o modo como a ficção pode assumi-la e erigir o subcontinente como ideia foi apagado em nome de uma produção de face meramente internacionalizada, para ser degustada de acordo com o paladar literário *mainstream* da Europa, Estados Unidos etc.

Claro é, para aliviar a crítica ferina ao Crack, que o embate do grupo com a tradição do Realismo Mágico, de modo diferente do grupo de Fuguet e Gómez,, não se deu pela estratégia de abolir todas as conquistas de autores como Márquez e Rulfo, por exemplo. Não foi uma rejeição integral, como pudemos ver. Devemos entender o Crack também como crítica às diluições proporcionadas por escritores como Isabel Allende, para ficarmos em um exemplo apenas.

Contudo, o intento de levar a literatura latino-americana para o final do século XX, como queriam os crackeiros, e também de realizar o subcontinente como ideia, parece ter ficado mais na intenção do que na prática. Ao se livrarem do estigma de exotismo e atraso do sujeito e das nações latino-americanas, engendraram outro tipo de exotismo, o do escritor latino-americano que emula o discurso temático e o espaço europeus.

Fica ainda mais difícil ter essas obras do Crack como originais e que retratam com profundidade a condição humana, sobretudo dos europeus em momentos de guerra, quando, pouco tempo depois e algumas vezes ao mesmo tempo, começam na própria Europa a surgir livros e autores comprometidos em abordar as mazelas das guerras e da repressão dos sistemas políticos em seus países e continente, sobretudo no leste europeu. E entre esses podemos incluir as romenas Herta Müller com *Heute wär ich mich lieber nicht begegnet*, de 1997, publicado por aqui como *O compromisso*, e Aglaja Veteranyi com *Warum das Kind in der Polenta kocht*, de 1999; no Brasil, *Por que a criança cozinha na polenta*. Tanto Herta Muller quanto Veteranyi escrevem sobre o sistema opressor do regime de Nicolae Ceaușescu. O livro de Herta tem por espaço a própria romênia em que as pessoas sentem na pele as torturas e a privação que o sistema lhes impõe. Já Aglaja trata de uma família romena, que trabalha em um circo e que fugiu do país de origem para buscar uma vida mais livre e sem repressão, contudo não podem voltar, correndo risco de morte. Devemos incluir ainda nessa lista a croata Maša Kolanović, autora do romance *Sloboština Barbie*, de 2008, inédito no Brasil e que trata da guerra dos Balcãs e da vida de uma persoagem que brinca de Barbie enquanto assiste ao seriado estadunidense *Twin Peaks*, e no alto da tela do televisor acompanha os avisos do governo de Zagreb sobre a proximidade de bombardeios pelas forças de Belgrado, então capital da Iugoslávia. Dos Balcãs surge ainda Saša Stanišić, bósnio, refugiado (com a família) no sul da Alemanha durante a guerra com os sérvios, que escreve *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, traduzido para o português sob o título de *Como o soldado conserta o gramofone*. Da Bósnia devemos lembrar ainda de Miljenko Jergović, com *Sarajevski Marlboro*, 1994; em Portugal traduzido como *Marlboro Sarajevo*, livro de contos que nos dá a medida de como se pode contar as atrocidades da guerra e da destruição por meio de uma beleza triste e poética. *Marlboro Sarajevo* é reflexo das várias guerras nos Balcãs e corajosamente escrito e publicado durante o cerco a Sarajevo.

Poderíamos falar de outros nomes, inclusive fora da Europa. Mas como o espaço de alguns dos principais romances do Crack é a Europa, e a Europa das guerras, citamos apenas os livros contemporâneos do Crack *made in Europe*. E com isso cabe a pergunta: qual o sentido em dizer que o Crack veio para levar a

literatura latino-americana para o final do século XX e também para realizar o subcontinente como ideia? Ao se utilizarem do conceito de romance profundo, em que o leitor é parte ativa na leitura (lembrando aqui algumas coisas bem óbvias da Estética da Recepção), por outro lado se esquecem da profundidade do humano. Tendo Borges por ícone, o grupo de Padilla e Volpi toma ao argentino a prosa de gelo, com personagens geralmente pouco humanizados. Poderíamos, no caso de Padilla, dizer que seus personagens são clones uns dos outros, são frios e superficiais, não trazem, com exceção de Schley, o seminarista, resquício algum de humanidade. Se a guerra desumaniza? Em parte sim. Mas desumaniza quem e o quê? O escritor tem de se desumanizar? Grande parte dos personagens de um romance sobre a guerra também? Para isso, é só pegarmos os citados romances da nova safra europeia (que tratam da guerra e da repressão), eles estão aí para dizer o contrário. Para esses escritores, o local de enunciação, o passado, a memória, a terra perdida, as mortes, a tortura geram grande ficção e não puros ornanentos de erudição a serviço da literatura de caráter elitista.

No caso do Crack temos, pois, escritores latino-americanos louvados por soarem a autores europeus. Não seria isso um tipo de resignação e silêncio que as metrópoles sempre esperaram de nós, como já bem colocou Silviano Santiago, e sobre o que tratamos lá no início deste nosso estudo?

Para tornar mais claros certos pontos de vista sobre McOndo e Crack, os quais vamos partilhar pouco mais a frente, faremos a explanação, agora bem mais curta, de outro livro importante do movimento Crack, *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi, um dos dois romances da geração Crack que tem a Segunda Guerra como período em que se desenrola a trama.

O romance de Volpi se desenvolve entre fatos científicos e históricos acontecidos, assim como no caso do romance analisado de Padilla, no século XX. Contudo, também como em *Amphitryon*, essa narrativa de Volpi está voltada para a vida de seus personagens, na maioria cientistas, e assim como o romance de Padilla, *En Busca de Klingsor*, procura evidenciar que as relações humanas e as relações com o ambiente (ou contexto em que as relações estão inseridas) têm função determinante nos resultados da pesquisa científica. Desse modo, Volpi faz com que o leitor se depare com aspectos do fazer científico e assim

perceba que a verdade da Ciência não é apenas produto neutro, impessoal, mas sim que os resultados dela são também regidos pelo desejo dos homens no embate resultante dos conflitos entre “verdades” distintas.

Klingsor, que dá o título do romance de Volpi, é um personagem literário marcado pela lenda do Santo Graal. Em sua versão germânica, exemplificada no *Parzival* de Eschenbach<sup>184</sup> e na ópera *Parsifal*, de Wagner, Klingsor é o antagonista do rei Amfortas (que corresponderia, supõe-se, ao rei Artur na transposição da história ao mito arturiano), e com este protagoniza um longo embate, mas embate que permanece subjacente até o momento em que há um desequilíbrio de forças, momento esse em que Klingsor faz com que Amfortas abra mão de sua força, seu valor. Assim, não é de se estranhar que Klingsor seja também o nome-chave de outro personagem sinistro, personalidade científica de primeiro nível (familiarizado com a mecânica quântica, a teoria da relatividade, as partículas subatômicas, a fissão nuclear), conselheiro de Hitler, e responsável por fazer e desfazer estratégias bélico-científicas do Reich, entre essas a bomba atômica alemã.<sup>185</sup>

O personagem Francis Bacon, tenente e consultor científico das tropas de ocupação estadunidenses na Alemanha nazista, além de sua formação como físico, é quem desembarca em Nuremberg, em 1943, com a missão de capturar ou no mínimo identificar Klingsor. Bacon é o protagonista do romance, narrado pelo cientista Gustavo Links. Este narra (redigindo suas memórias) a partir de um hospital psiquiátrico na República Democrática Alemã, onde está há quarenta anos.

Francis Bacon (e aqui o leitor é convocado a participar) necessita antes de tudo saber se Klingsor realmente existiu ou é uma farsa. Para isso, segue pistas não muito claras. Ao passo que avançamos no romance, desvendamos que Klingsor é a alcunha de um cientista, ou ainda de um grupo formado por cientistas a assessorar Hitler na sua corrida pela dominação do mundo.

É o momento na vida de Bacon que ele deixará de buscar respostas

---

<sup>184</sup> Wolfram von Eschenbach (1170-1220), cavaleiro e poeta alemão. Praticante do *Minnesang* (arte poética que tratava da vida da classe nobre medieval) e também poeta lírico.

<sup>185</sup> FONSECA, Luís. **En busca de Klingsor**, Jorge Volpi. Disponível em arquivo digital em: <http://www.archivodenessus.com/rese/0240/>. Acesso em 10 de abril de 2011.

científicas para perseguir pessoas. Sua procura é auxiliada pelo narrador Gustavo Links, matemático rejeitado pelo regime anterior por ser tido como cúmplice em um frustrado atentado contra Hitler.

Jorge Volpi, com *En Busca de Klingsor*, faz uma investigação acerca dos bastidores do mundo científico da Alemanha nazista, mas não apenas isso: busca, para sermos justos, o que está além das pesquisas em laboratório, o que sugere ao leitor uma espécie de entendimento mais crítico a respeito do desenvolvimento da ciência e tecnologia.

Em entrevista, Volpi diz que seu romance é uma reflexão ética sobre muitos pontos da ciência e crê que esses podem ser aplicados, ao mesmo tempo, ao fazer literário. Para ele, há um compromisso ético com o romance entendido como investigação pessoal que trata de encontrar algumas soluções e ofertá-las aos leitores com a possibilidade de que esses as investiguem por meio da ficção, pois essa seria a natureza essencial do romance. No entanto, ele afirma que não quer dizer com isso que o romance tenha de tratar de apenas grandes temas. Pode ser simplesmente uma investigação sobre a mente e o coração humanos, e isso seria suficiente. E ele crê haver muitas obras que não buscam isso, assim o compromisso do escritor com a literatura se perde por conta de muitas outras coisas ao redor do literário.<sup>186</sup>

Apesar de suas qualidades quase sempre exaltadas pela recepção crítica, a obra de Volpi parece sofrer de alguns problemas de que sofre o romance de Ignacio Padilla visto anteriormente. Um desses seria o fato de se escrever um romance também sobre questões do nazismo durante a Segunda Guerra; ou seja, uma ficção com ingredientes históricos que busca um jogo de “tapa lacunas” com o leitor, o mesmo proposto por Padilla e pelo manifesto Crack a pregar a confecção de suas obras baseadas no conceito de romance profundo, com intensa participação de quem lê. Nesse aspecto, a proposta se realiza. Por outro lado, ao abordar uma temática que passa distante da vida mexicana ou mesmo latino-americana, esse romance de Volpi aspira a um cosmopolitismo que também podemos (se for para associar melhor às propostas do próprio

---

<sup>186</sup> SOLANA, Anna; SERNA, Mercedes. **Jorge Volpi**: "La novela es una forma de explorar el mundo". Disponível em arquivo digital em: [http://www.babab.com/no04/jorge\\_volpi.htm](http://www.babab.com/no04/jorge_volpi.htm); Acesso em 13 de julho de 2012.



grupo de escritores mexicanos) tomar por internacionalismo, cujas intenções maiores parecem ser a de se tornar um *best-seller* internacional, seguindo alguns parâmetros do sucesso de vendas de Umberto Eco com *O nome da Rosa*.

Mas é preciso lembrar também para o caso desse romance de Jorge Volpi que ser cosmopolita não é apenas uma atitude de espírito que se mede meramente pela recorrência de tramas e problemas cuja toponímia ou situação histórica tem pouco a ver com a nacionalidade do autor, para lembrar aqui mais uma vez essa consideração do crítico mexicano Christopher Domínguez Michael em seu dicionário crítico da literatura mexicana<sup>187</sup>.

Os prêmios ganhos por Volpi e Padilla na Espanha em decorrência das duas obras aqui analisadas obviamente desataram a língua viperina do nacionalismo e da inveja a acusar os escritores do Crack de traição à pátria por se ocuparem de assuntos distantes da alma nacional mexicana.<sup>188</sup>

Não é esse o ponto de nossa crítica aqui, o ponto mais importante é observar que após anos de conquistas estético-discursivas das vanguardas e depois mesmo com os autores do Boom (como vimos no primeiro capítulo deste estudo), autores como os do Crack e mesmo os de McOndo pouco colaboraram para o avanço das letras latino-americanas e, é bem verdade, provocam, senão um retrocesso, ao menos uma paralisia na mentalidade e na reformulação do campo literário ao não buscarem um passo sequer adiante em relação às conquistas das gerações anteriores.

Os principais defeitos de *En busca de Klingsor* são canônicos, próprios do gênero popularizado por Umberto Eco e que foi batizado por Guillermo Cabrera Infante como “ciência-fusão”. E o que incomoda é a dedicação com a qual Volpi, para a conveniente ilustração de seus leitores, cai nas concessões consagratórias do gênero: o prestígio intelectual que produz relacionar seu romance com um mito genésico ou a needade comercial de adorná-la com uma trama erótica. Ainda, *En busca de Klingsor* soa didático quando, por exemplo, o fáustico Links, alemão, conta ao pragmático Bacon, estadunidense, a trama do *Parsifal*, com a intenção de dramatizar a trivial relação entre nazismo e as

---

<sup>187</sup> MICHAEL, Christopher D. **Dicionário crítico de literatura mexicana (1955-2005)**. *Op. Cit.* p. 533.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 535.

vulgarizações míticas wagnerianas.<sup>189</sup>

A fórmula de Eco sofreu a natural degradação das formas da alta cultura quando se vulgarizam. Não é que anteriormente à década de 1980 não foram escritos romances de ideias, mas esses aspiravam apenas casualmente o uso sistemático dos recursos do *thriller* para seduzir os leitores. Thomas Mann não temia “aborrecer” seus milhares de devotos, enquanto o solitário Ernst Jünger de *Heliópolis* (1949) escreveu para um punhado de iniciados. Por outro lado, o tipo de romance comercializado por Eco deve fazer honras, a um só tempo, a Stephen King e a Sebald, pois atinge tanto um comprador que procura por um livro para ler na praia quanto ao acadêmico ansioso por currículo. E Volpi conhece quase por imanência, por ser filho do século XX, a retórica do *thriller* cinematográfico, com o qual Eco dialoga. *En busca de Klingsor* segue os cânones do gênero como romance de intriga. A relação axial entre o tenente Francis Bacon e o matemático Links, dialética do vencedor e do derrotado em que se apoia a narração durante os meses posteriores à derrota nazista em 1945, responde a muitas das difíceis exigências da trama.<sup>190</sup>

Nisso repousam os problemas do gênero de que falamos acima. Portanto, podemos dizer que essa obra de Volpi, uma das principais entre os escritos dos membros do Crack, realmente é uma obra de concessões de cunho mercadológico. Uma tentativa de escrever sobre os princípios rígidos do romance que, ao modelo de *O nome da rosa*, ampara-se na historiografia, no biografismo, ou mesmo, nesse caso, nos compêndios das ciências exatas (sobretudo da física). Fato é que encontramos nessa obra um realismo amparado muitas e muitas vezes em um didatismo exacerbado. O Projeto Manhattan, a Missão Alsos e até a operação Valquíria se acham explicados nas páginas de *En busca de Klingsor*. Esses recursos didáticos podem comprometer o grau de interesse pela obra quando, por exemplo, um filme, que nos mostra em movimentos de imagens fatos da história, coloca os mesmos fatos da História para o grande público, como é o caso do filme *Operação Valquíria*, ou no original *Valkyrie*, de 2008, que ao assistirmos após ter lido o livro de Volpi temos a

---

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 537.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 536-537.

impressão de que o romance do mexicano quer nos dar um roteiro do próprio filme, contudo sem os recursos de ações e silêncios que o cinema nos oferece. Explicar ainda a Teoria da Relatividade de Einstein ou o princípio da Incerteza de Heisenberg, ou as fórmulas de Plank etc., parece apenas deixar o leitor preguiçoso em uma situação confortável ou o leitor que conhece tanto as teorias, quanto os episódios históricos, simplesmente aborrecido.

Contudo, há críticos que sustentam que Volpi, em *En Busca de Klingsor*, é um escritor meticuloso, cuidadoso e não simplesmente sujeito aos dados históricos, urdindo, a partir disso, verdadeiras intrigas e conferindo a essas uma dose de intensidade dramática. A narrativa observa de perto as ações dos cientistas, os complôs e as represálias, nos levando à intimidade de Links, o que nos possibilita saber do triângulo amoroso em que estiveram ele, sua mulher e a mulher de seu melhor amigo, cientista próximo ao poder e também um conspirador. Esse triângulo tiraria a trama do que seria contar apenas assuntos da ciência e da alta política.<sup>191</sup>

Para fechar os comentários sobre esse romance de Jorge Volpi, ficamos com algumas considerações sobre sua previsibilidade e adesão a um modelo cuja matriz europeia, fundada com Umberto Eco, coloca a literatura latino-americana em uma nova situação de dependência das matrizes estrangeiras.

*En busca de Klingsor* efetivamente contém os efeitos policiais e as artimanhas do *best-seller*. Dispõe de duas ações amorosas em paralelo e de uma intriga político-criminal. O mundo fechado eclesial, presente em *O nome da rosa*, foi substituído pelo mundo dos cientistas, com suas lutas pelo poder. Contudo, ao entrar pela corrente da ação e da reflexão moral, o autor incorre em tópicos previsíveis, como a reconstrução de Berlim dos cabarés dos anos 1920 ou as aventuras amorosas do jovem estadunidense entre duas mulheres. A trama principal, por seu lado, propõe uma atualização mítica wagneriana, como já observamos antes, com adequado final trágico: a caída dos conspirados contra Hitler, o fim do III Reich e o desaparecimento de todos os personagens, menos o narrador Links. E na visão desse (que fala de um manicômio, após ser

---

<sup>191</sup> FUENTES, Ignacio T. **Trilogía de Jorge Volpi**. Disponível em arquivo digital em [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3807/pdfs/58\\_63.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3807/pdfs/58_63.pdf). Acesso: 16 de dezembro de 2012.

detido no lado ocidental de Berlim e levado ao lado oriental), Heisenberg surge como o principal suspeito de ser o procurado Klingsor. Irene se converte em mulher fatal, descoberta como espiã da URSS comunista. Apesar disso, de sua previsibilidade, *En busca de Klingsor* faz com que o leitor se prenda aos recursos narrativos, em um contínuo suspense, em um artifício que envolve uma ação trepidante pelos constantes cruzamentos de tramas que o conformam. Jorge Volpi mostra domínio do gênero e sabe tirar disso o máximo proveito. Seu estilo se move com neutralidade e se aproxima com isso do cinema. O romance possui valores plásticos, apesar da pretendida obscuridade das matérias pouco aptas, em primeira instância, aos leitores não iniciados. Volpi questiona o papel dos defensores do uso da bomba nuclear pelos aliados, entretanto demoniza os cientistas que atuaram do lado nazista. É um romance que não decaí, apesar de sua extensão, ainda que desprovida de qualquer intenção de promover uma renovação estética.<sup>192</sup>

Portanto, essa volta à dependência dos modelos externos que marca as narrativas das duas correntes (McOndo e Crack) nos remete a uma questão colocada por Silviano Santiago. O escritor e crítico brasileiro discorrendo sobre a situação de entre-lugar do escritor latino-americano nos pergunta sobre qual seria a atitude de um artista de um país em inferioridade econômica em relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole e até mesmo à cultura de seu próprio país (esse último caso não é exatamente os dos escritores das duas correntes<sup>193</sup>). E segue questionando se seria possível surpreender a originalidade de uma obra se se institui como medida única as dúvidas contraídas pelo artista junto ao modelo que sentiu necessidade de importar da metrópole, ou teria mais importância tentar distinguir os elementos da obra que marcam a sua singularidade em relação à matriz estrangeira.<sup>194</sup>

Contudo, partindo das obras analisadas de Padilla e Volpi, não poderíamos necessariamente falar mais sobre dúvidas contraídas junto ao

---

<sup>192</sup> MARCO, Joaquín. **En busca de Klingsor**. Disponível em arquivo digital em: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/13924/En\\_busca\\_de\\_Klingsor](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13924/En_busca_de_Klingsor). Acesso em 12 de janeiro de 2012.

<sup>193</sup> Acréscimo nosso.

<sup>194</sup> SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do escritor latino-americano**. *Op. cit.* p. 14.

modelo importado. Não há dúvidas, há somente concessão a um modelo estabelecido lá fora, uma nova subserviência estética. Uma subserviência da linguagem e discursiva. Esses livros, independentemente da qualidade que encontramos neles (livros bem executados, sem falhas na trama, enredo bem estruturado, domínio da linguagem escrita, bom repertório histórico), parecem, depois de muitas décadas e depois de mais de um século de lutas formais e discursivas da literatura do subcontinente, meras aprendizagens, porém, sem reação, que não desobedecem à literatura de matriz europeia. Não há nelas a aprendizagem e a reação como características da literatura latino-americana, a qual vimos lá no início desta pesquisa no subcapítulo “Independência, originalidade e representatividade”. Voltam — depois de décadas de luta que inclui as vanguardas, o real maravilhoso, o Boom, a literatura de testemunho — a repetir padrões criados em solo estrangeiro (sobretudo europeu e estadunidense, levando também em conta o caráter cinematográfico hollywoodiano) e colocam a literatura latino-americana sob a condição de cópia. As normas (do *thriller*), como vimos com o exemplo do romance de Volpi, também presentes no romance de Padilla, retiram da cultura literária do subcontinente seus traços de desobediência, de desvio da norma. O que se mantém nesse caso é apenas recepção passiva. Não se assinala nessas obras a diferença; sim, há manutenção do silêncio obediente e parecem, os autores, escrevê-las a favor do mercado editorial internacional, dos grandes circuitos de vendas.

Tais livros não vão além do fato de tentarem se igualar, na técnica, aos modelos importados. A visão de mundo particularizada está ausente. São livros feitos para serem internacionais, para agradar, como já destacamos antes, aos leitores da França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos. A autonomia de que fala Ángel Rama, quando tratou da independência cultural da América Latina, está ausente. Os romances do Crack e também os contos e alguns romances dos escritores da geração McOndo (romances de que trataremos mais adiante) nos colocam novamente numa situação de dependência externa, com isso precisamos ser internacionalizados, globalizados e por consequência obedientes no trato temático e limitados em termos de cosmovisão.

Claro que não podemos defender aqui uma simples volta ao tópico e ao esquematismo típicos da fase realista, em obras de escritores como Azuela,

Rivera, Güiraldes, Gallegos, Icaza. Ou seja, a restrição ao mundo dos mineiros, do camponês, do índio, da exploração por parte dos estadunidenses, ou ainda os dramas da cidade provinciana, a ditadura, a revolução mexicana etc. Assim também voltaríamos a ter uma literatura meramente localista. Porém, mesmo nesse esquematismo, a literatura da fase realista encontra procedimentos técnicos complexos, como salienta Arrigucci<sup>195</sup>, possibilitados pela profundidade e amplitude de enfoque. O manejo do ponto de vista, o monólogo interior, a nova organização espaço-temporal, o simultaneísmo, a paródia entre outros métodos deram à literatura latino-americana da fase realista caráter de renovação, superando a pura herança europeia, dotando a literatura do subcontinente de um grau até então não visto de independência e originalidade que refundaram a nossa cultura literária e fizeram dela, com posições e contraposições radicais, completamente nova.

Por outro lado, muitos desses problemas ainda persistem em nosso subcontinente marcado pela mordenidade de um lado e por elementos pré-modernos e arcaicos de outro.

Para aumentar ainda mais a *dependência externa* marcada nas propostas desses autores (de Crack e McOndo), percebemos que eles trazem um tom sério demais, respeitoso demais, obediente demais aos padrões externos e de mercado. Onde fica a deformação do modelo, que para Eduardo Coutinho<sup>196</sup> ajudou a cultura latino-americana a ganhar em positividade, em entonação lúdica e paródica? A apropriação da fonte estrangeira só beneficiou a literatura do subcontinente (para que se tornasse adulta e respeitada mundo afora) quando lhe propiciou uma abertura à recepção geradora, reforçando novamente as palavras de Coutinho. Foi isso que deu aos artistas latino-americanos as condições de exercerem sua vocação antropofágica, de transformar o produto final em representação destruidora do modelo original para criar um modelo novo e particularizado, que registrasse então a independência intelectual da América Latina.

Mais ainda, devemos reforçar o traço de carnavalização que a literatura latino-americana desenvolveu na sua fase de libertação das amarras europeias.

---

<sup>195</sup> Cf subcapítulo 2.1, do capítulo I.

<sup>196</sup> *Idem.*

Carnavalização dos modelos, no sentido bakhtiniano, recoberta de caráter original, e que, na América Latina, passa a ser promovida como verdadeiro produto da conformação compósita da sociedade subcontinental. Sem isso, nossa literatura se torna reverente outra vez, respeita o empilhamento hierárquico da nobreza cultural que vem do outro lado do Atlântico (ainda).

A literatura feita por Crack e McOndo são reverentes, não tentam deformar os modelos originais pela paródia e pelo humor irreverentes. Em lugar de, por exemplo, explorar a carnavalização temos, nos romances aqui avaliados de Padilla e Volpi, um simples ludismo, um jogo com o leitor; porém, dentro de um modelo europeu cujo carro-chefe é *O nome da rosa*.

Neste ponto, abrimos parênteses para inserir algumas observações que faz Ernesto Sabato sobre literatura problemática (aquela que problematiza o mundo e o homem) e a literatura gratuita. Alguns dos aspectos levantados pelo escritor argentino nos dão base para colocar a literatura de Crack mais no campo do gratuito (por esse conformismo, por esse ludismo, por esse simples jogo) do que no do problemático, levando em conta todos os apontamentos que fizemos até agora.

Seguindo a linha de pensamento de Ernesto Sabato, temos que a literatura problemática trabalha com (em primeiro lugar, claro) o Problema, a gratuita trabalha com o Jogo. A problemática se volta à Vida, a gratuita se volta à Palavra. A primeira tem por princípio o Acento Metafísico. A segunda, o Acento Estético. A primeira tem Preocupação. A segunda, Indiferença. Para a problemática, despojamento. Para a gratuita, Pompa. Para a problemática, Espírito Combativo. Para a gratuita, Espírito Cortesão.<sup>197</sup>

Na prática e no discurso do Crack vemos que a preocupação é mais estética do que realmente de busca por profundidade humana, quando todos os personagens, como vimos nos dois romances do Crack, parecem sombras uns dos outros. Os mesmos temas são recorrentes tanto nos contos de McOndo quanto nos romances do Crack. Há uma busca pelo “geral do humano” e não pelo conflito específico como encontramos nas nuances existencialistas, por exemplo, dos romances do próprio Sabato, que mesmo sendo existencialista (por influência dessa corrente filosófica e literária de origem europeia) soube

<sup>197</sup> SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 203, p. 198.

fugir, em seus romances, de ser apenas um partícipe da crise da civilização ocidental para ser também um escritor a gerar uma obra problemática que denota a própria catástrofe de um país (Argentina, e não um país europeu) em que a violência era uma realidade cotidiana. Sabato nos entrega o seu fazer literário qual uma mescla da expressão do espírito humano situada entre a arte e o pensamento puro, entre fantasia e realidade, mas que sobretudo pôde legar aos homens o testemunho profundo desse transe entre dois polos, o interno e o externo. Para ele, a literatura é a expressão dessa complexa crise em que vive o ser humano ou não é nada. Portanto, sua obra é tecida a partir de um problemático entorno político e social: condição dramática que cerca e sufoca o homem de seu tempo, que cerca e sufoca o homem de seu país. E mais ainda: cerca e sufoca o homem latino-americano, vivendo sob as mãos pesadas de regimes autoritários e assassinos.

O que encontramos no Crack, além da utilização do Jogo, da força na Palavra ou no barroquismo (como eles mesmos pregam em seu manifesto), é uma certa Pompa discursiva, com as afetações de uma escrita que se quer elegante e sublime, numa língua que pregam como sendo um espanhol sonoro como apenas o espanhol falado no México pode ser. A tamanha preocupação com o Jogo (que se reflete na estrutura narrativa: as várias vozes, as justaposições, os interstícios obscuros que incitariam o leitor a participar, os saltos temporais etc.) leva essas obras a um predomínio do Acento Estético, despreocupado com o contexto do mundo atual, isso independente de usarem como espaço o México ou não. Mas ao se utilizarem do tempo passado, o passado de uma Guerra em solo europeu, vemos que essa distância do tempo e do espaço em relação a esse evento humano propicia, no caso do Crack, uma possibilidade de fuga ao compromisso, a não ser com o meramente literário. É ficção feita para agradar tanto o leitor mais intelectualizado quanto o leitor em busca de um simples e burocrático suspense. Para isso escrevem supostamente de modo refinado, barroquista (segundo eles), mas em fórmulas já consagradas nos estilos europeus, e por isso mesmo dotam suas obras de um predomínio do Espírito Cortesão.

No caso mais específico dos autores mcondistas fica difícil até mesmo falar em Acento Estético, porque os contos de McOndo são lineares, escritos



sem maiores desafios de linguagem, unem despojamento à indeferença, pois parecem refletir o tédio das vidas burguesas, de elite, de seus personagens, fazendo dos pequenos problemas cotidianos o aspecto de seu discurso sem compromisso com a problemática de seu tempo, são apenas reflexo de uma vida urbana solitária e fragmentada, de um tempo marcado pela economia de mercado, em que as pessoas possuem valores descartáveis. Tais escritores pertencem aos primórdios (década de 1990) do mundo conectado (via tv a cabo, internet, celular etc), mas parecem desconectados da realidade ao redor, são reflexos de um tempo em que os ideais de transformação social, cultural e política foram massacrados pela ideologia de mercado (com força no Neoliberalismo que marcou a América Latina no final do século passado e ainda marca). Consomem cultura e produtos massificados pela indústria estrangeira, sobretudo a estadunidense, e por isso parecem meros cortesãos, submissos, ingênuos e nada combativos.

Se a América Latina ou o país McOndo, como pregam os idealizadores da coletânea chilena, passou a viver um novo tempo (o da globalização) e por isso os conceitos de sociedade e de homem latino-americanos se transformaram e são outros, isso nos remete à ideia similar que os pensadores latino-americanos do passado tiveram sobretudo a partir da década de 1920. Mas com essa noção de transformação do homem e da sociedade, nos legaram os movimentos de vanguarda. Foi um momento de mudança de consciência, em que os países da América Latina abandonam o posto de nações novas para (por meio de seus artistas e escritores) assumirem o posto de países subdesenvolvidos, problemáticos. À época das vanguardas o desafio era a “superação da atitude de receio”, como salientou Antonio Candido<sup>198</sup>, receio que levava a aceitação não questionadora, silenciosa, ou mesmo a uma ilusão de originalidade em relação às metrópoles. E isso, após detectado pelos artistas, alçou a cultura da América Latina a uma posição de independência cultural. Na década de 1990, pelo contrário, há um movimento de retrocesso, em que para serem reconhecidos fora do subcontinente escritores como os mcondistas e mesmo os crakeiros mexicanos passam a escrever para serem aceitos de acordo com as

---

<sup>198</sup> Cf subcapítulo 2.1, do primeiro capítulo.

perspectivas do novo cenário global, transnacional ou internacional. Fato que se dá justamente em um momento de crises políticas e sociais, em que as ditaduras mal terminaram de cair (algumas ainda resistindo até aquele momento), a dívida externa feito fera voraz devora os cofres das nações latino-americanas, a desigualdade chega ao seu paroxismo e também chega-se a uma total dependência do capital estrangeiro. Contudo, isso pareceu não abalar a consciência *light* desses escritores, como, por exemplo, abalou a dos escritores dos anos 1930-1940 que passaram a unir à força estética a consciência social, unindo a isso também a técnica desenvolvida em anos recentes em solo latino-americano. Em resumo, o que houve (no passado) foi um avanço de consciência, avanço na estética e no discurso literário. Mais importante ainda é o ganho, nesse período, de consciência dos escritores de sua unidade na diversidade. Então, a literatura desses autores dos meados do século passado retorna ao mundo imperialista e metropolitano fazendo com que esses passem, agora eles, a assimilarem a produção da América Latina. E, reforçamos, isso só foi possível por meio da deformação dos modelos originais e também do hibridismo cultural e da transculturação típicos do subcontinente e que foram aceitos em nosso discurso literário.

Devemos voltar ainda mais uma vez ao tópico internacionalismo, referente ao Crack, para podermos observar de novo os movimentos de avanço ou não na literatura latino-americana. E ao tratarmos de internacionalismo é necessário voltar ao tópico originalidade tratado por Ángel Rama.

Para o pensador uruguaio, a originalidade que se encontrou na literatura latino-americana nas últimas décadas do século XIX e no início do XX se deu sobretudo por conta de um afã internacionalista. Porém, esse afã encobria outra fonte mais vigorosa e nutritiva: a singularidade cultural do interior das nações, fruto das mais variadas sociedades construindo suas linguagens simbólicas. Isso iria confluir com a emancipação política e colocaria as literaturas independentes dentro dos princípios burgueses, alimento da arte romântica; e dentro dessa perspectiva romântica a arte literária recebeu a marca dos Dióscuros originalidade e representatividade. Houve então a rebelião contra o passado colonial, levando a literatura do

subcontinente a forçar a busca por originalidade. E com isso percebeu-se também que a originalidade só poderia ser conquistada mediante a representatividade da região que engendrava essa literatura. Ou seja, as distinções do subcontinente em relação às metrópoles e também sua configuração diversificada cultural e etnicamente. Além do desenvolvimento que não podia mais tomar como único paradigma o progresso europeu, o que gerou um sentimento nacionalista, por conseguinte.

Por outro lado, o internacionalismo, como vimos, ao buscar uma aglutinação regional (1870-1910), tirou o foco das nacionalidades restritas de décadas anteriores. Restringiu-se assim também o critério romântico a reger o entedimento sobre os assuntos nacionais.

Do mesmo modo que o movimento Crack fez praticamente um século depois, os escritores desse período advogaram em nome do direito de representar qualquer cenário do universo, não apenas o cenário local. Com isso a originalidade foi ainda mais defendida que no período romântico-realista do século XIX, e assim se restringiu ao talento individual, ao tesouro pessoal. Quando os autores do Crack dizem, por exemplo, ser a pátria do escritor a sua biblioteca, podemos ver os lampejos desse tesouro pessoal, do acento individualista que no passado era próprio ao modelo assumido em consequência da integração subcontinental à economia-mundo ocidental. Contudo, no caso dos autores do Crack, podemos inferir uma lógica parecida, porém bem mais atual e ligada ao contexto da liberalização especulativa dos mercados.

Segundo Néstor García Canclini, a América Latina passou os anos 1980 e 1990 buscando se globalizar. Foi a época em que os economistas tentaram convencer os políticos da necessidade de abrir as nações ao capital externo. As indústrias nacionais deixaram de ser importantes. O decisivo passou a ser a quantidade de investimentos que os países eram capazes de atrair. A relação com o mundo passou a ter mais prestígio que a ligação com o local, e à medida que os meios de comunicação se apressavam em trazer ao público latino-americano o último filme produzido em Hollywood, as redes televisivas forneciam os mais variados cardápios de informação e entretenimento. O local parecia interessar mais a quem se saía mal nesse

mercado *import-export*.<sup>199</sup>

Por outro lado, Jorge Volpi, em uma de suas entrevistas<sup>200</sup>, justifica que essa batalha entre o nacional e o universal é um debate antigo, vem desde a conquista da América Latina, e defende que um escritor deveria poder escrever sobre o que quisesse sem que isso tivesse de chamar a atenção de modo tão importante.

Em sua defesa, e em defesa à postura de movimentos como o Crack, podemos encontrar a vocação universalista do movimento centrífugo que possui a literatura latino-americana. A história literária do continente é também essa do movimento centrífugo, essa aspiração à universalidade que busca certa evasão e desenraizamento, essa vocação “cosmopolita” que têm proclamado escritores e movimentos literários como razão central de seu fazer criativo. E essa abertura não deixa também de se traduzir em uma intensa curiosidade e na assimilação de todo tipo de influências estéticas e também na intertextualidade em que se reconhece com comodidade todo escritor no seio da literatura universal.<sup>201</sup>

Por isso, devemos observar mais dois pontos. Um deles é o fato de ser problemático falar de latino-americanos verdadeiros (como apontamos a partir de Walter Mignolo e Retamar) na América Latina. Visto o recente processo de globalização e o já apontado aumento dos capitais de caráter transnacional e as migrações em massa que fraturam o conceito de “verdadeiros” latino-americanos. O segundo ponto é que temos ainda a ideia de culturas como entidades localizadas de modo coerente em unidades geográficas discretas. E tudo isso, óbvio, também salta para o campo literário, provocando, por exemplo, de acordo com o primeiro ponto observado, uma literatura desenraizada como a do Crack e também de McOndo.

Levamos ainda em consideração a América Latina como entidade geocultural engendrada pelos desenhos imperiais, portanto a se configurar de

<sup>199</sup> CANCLINI, Néstor G. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008, p. 87.

<sup>200</sup> SOLANA, Anna; SERNA, Mercedes. **Jorge Volpi**: “La novela es una forma de explorar el mundo”. *Op. cit.*

<sup>201</sup> PUCCINI, Dario; YURKIEVICH, Saúl. **História de la cultura literária en hispanoamérica**. V. 2. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. p. 934.

modo conflituoso dentro de um processo de ocidentalização. E isso nos coloca sempre em uma encruzilhada entre o que é nosso e o que vem do outro, questão já colocada pelos intelectuais do subcontinente com forte reflexão e de aprofundado senso crítico a respeito da ocidentalização como fenômeno posterior às independências em relação a Portugal e Espanha, momento em que se fez necessário construir a nação.

O que vimos nesse período de pós-independência das coroas portuguesa e espanhola foi outra dependência, agora em relação à França e à Inglaterra. E depois ainda em relação aos Estados Unidos, que ascenderam no cenário mundial. O que vemos hoje — após a contrarreforma capitalista (e que na América Latina marca praticamente toda a sua imensa extensão), especificamente neste momento das pós-ditaduras militares com suas políticas neoliberais (consenso extremo com a formação de mercado consumidor interno, atrelada às indústrias multinacionais) — é um alarmante grau de desinteresse pelo debate intelectual no campo literário a respeito das condições da América Latina. Momento esse que não injustamente podemos chamar de reocidentalização do pensamento, gerando mais uma vez a dependência da Europa e dos Estados Unidos para o reconhecimento de nossa capacidade cultural e de nossa singularidade no campo artístico, para ficarmos aqui apenas em nosso campo principal de estudo. E é isso que gostaríamos de apontar na mentalidade dos membros de Crack e McOndo, uma nova subserviência que por vezes se dá na forma e no conteúdo, como no caso do movimento mexicano e por vezes se dá em uma falsa sensação de América Latina totalmente globalizada e “antenada” com o mundo, no caso de McOndo, mas globalizada seguindo as demandas das políticas neoimperialistas ocidentais a partir da conformação e instalação radicais do pensamento voltado ao livre mercado, ao capital transnacional extremamente invasivo e à mínima intervenção do Estado entre o público e o privado. Globalizada porque o Estado Nacional agora busca apenas se ocultar nas trincheiras da economia de mercado de viés neoliberal e hipercapitalista, sumindo das vistas do cidadão, que tem frente a si apenas o Deus Mercado pronto a devorá-lo, por isso salvar a própria pele é o lema implícito de nosso sistema econômico, político e social. O que gera, por conseguinte, a afecção de nome individualismo que vivemos hoje.

Individualismo, vida privada, foco nos conflitos meramente pessoais que dão por resultado, no campo cultural, um discurso literário aos moldes mcondistas, por exemplo.

Portanto, não é injusto dizer que os dois movimentos evidenciam a subserviência e o conformismo em relação às novas imposições, sejam por parte do mercado e suas ideologias, seja por parte da criação, para os latino-americanos, de uma necessidade imperativa de se sentirem parte do mundo, para isso recobrando-lhes com sentimento de globalização (McOndo) ou de internacionalização (Crack).

A originalidade, tal como no passado, talvez possa ser reconquistada mediante a representatividade da região latino-americana. Mesmo vivendo um tempo distinto, de um mundo global, universalizado dentro da perspectiva reocidentalizante, não podemos nos deixar cegar para o fato de que a América Latina ainda mantém suas diferenças das sociedades chamadas desenvolvidas, sejam tais diferenças de meio-físico, composição étnica e do próprio nível de avanço em vários campos da vida humana. Não é necessária, por outro lado, uma visão radicalmente nacionalista como tivemos em alguns momentos do passado. Mas sim uma nova consciência, aquela de que a América Latina ganhou retoques e maquiagens especiais para ser inserida no grande mercado global e por isso mesmo precisa de sua representatividade para ser original e não cair na tentação de se tornar, como já alertou Ángel Rama ou Santiago, mera cópia silenciosa das matrizes imperiais, as que estão aí e as que virão.

Vale lembrar ainda e outra vez de nosso passado recente, dominado pela opressão militar que preparou terreno para a imposição do neoliberalismo, como vimos no primeiro capítulo deste estudo, baseando-nos na pesquisa de Idelber Avelar.

E também não devemos nos esquecer, como nos lembra Canclini, de que ainda não passamos totalmente a limpo as torturas cometidas em nosso território pelas ditaduras militares. Na Argentina, os membros das juntas militares foram condenados a certo tempo de prisão, mas depois liberados por decretos de anistia e “obediência devida”. No Brasil, Guatemala e Uruguai, não houve ainda processos contra os responsáveis por torturas a

assassinatos coletivos. No Chile, os criminosos seguiram convivendo nas ruas com suas próprias vítimas e em cargos públicos por tempos. Políticos, empresários, sindicalistas e meios de comunicação preferem esquecer tais tragédias e marginalizar os que insistem em lembrar que os direitos humanos do presente dependem do que houve no passado. Nada pode atrapalhar os negócios nem as vantagens de manterem acordos com trapaceiros e violentos, e até recorrerem a eles em tempos democráticos quando convém usar uma dose de autoritarismo contra os que julgam serem impertinentes.<sup>202</sup>

Vivemos uma amnésia, um anestesiamiento dos sentidos e da crítica. A literatura parece não ter o que cantar nesses tempos sombrios, para lembrar mais uma vez Canclini<sup>203</sup>, que por sua vez lembrou Brecht. Portanto não devemos nos esquecer do tempo sombrio às nossas costas (com passagem cruel pela repressão militar) e do tempo de marginalização que vivemos por conta da contrarreforma capitalista sob a pele de globalização neoliberalista, que reduz custos e gera instabilidade trabalhista, desemprego e miséria, que estimula o sujeito a consumir e ao mesmo tempo o joga fora do consumo desencadeando uma guerra civil (como vimos em Londres em 2011), corroborando frustrações e degradação social. Se nada disso pode ser cantado, então nosso momento, com a literatura *light*, é mais taciturno do qualquer outro.

### 3.3 A emancipação criativa e a nova descolonização com David Toscana

A princípio, tendo em mente a negação da herança do Realismo Mágico, ou, melhor, do rompimento com a chamada literatura pós-mágica, fato comum aos autores de McOndo e Crack, poderíamos aproximar David Toscana dessas correntes, pois o autor mexicano também não se considera seguidor passivo da tradição deixada pela corrente realista mágica. Essa não passividade está, por

---

<sup>202</sup> CANCLINI, Néstor G. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. *Op. Cit.* p. 91.

<sup>203</sup> A citação de Canclini é feita a partir de Bertolt Brecht e faz referência às frases: “Nos tempos sombrios se cantará também? Também se cantará sobre os tempos sombrios?”.

exemplo, representada em *El último lector*. Há romances que o bibliotecário Lucio (personagem principal) lê que ajudam a tecer um paralelo na realidade. Na verdade, vemos um misto de ficção e realidade conforme a trama vai se construindo até chegar a um ponto de saturação em que a ficção e a realidade se confundem, ganhando um forte caráter onírico, absurdo, mas não sobrenatural; por vezes fantasmagórico. Esse processo lembra, em alguns momentos, a narrativa fragmentada em memórias entrecruzadas de tempos e sentimentos antigos que habitam a pequena aldeia, abandonada e esquecida, de Comala, de *Pedro Paramo*, de Juan Rulfo, em que vários discursos perdidos no tempo confluem para contar a história de um homem (Páramo) que sobrevive pela força com que marcou a memória dos que com ele conviveram. E é no jogo de histórias que se constroi a noção do próprio presente. Só que aqui Toscana planeja sua ficção com outras ficções. Lembrando ainda a fragmentação episódica que se dá em *Don Quijote*, forte influência do autor, admitida em entrevistas e também, para termos um exemplo mais próximo, em um debate com Eric Nepomuceno no evento Curitiba Literária, no ano de 2007.

Por isso, para além de uma simples recusa aos elementos presentes na corrente literária do Boom (o mágico e o maravilhoso<sup>204</sup>), o que percebemos em Toscana é uma busca por renovação temática e de linguagem a partir de alguns recursos utilizados por seus próprios e assumidos mestres (por coincidência Rulfo, Márquez, Onetti e Donoso). Ou seja, nega em parte a herança do Realismo Mágico, porém, paradoxalmente, inspira-se em autores desse período, sobretudo quando suas personagens não falam com a autoridade da razão, mas misturam o ordinário e o delírio, subvertendo os padrões da lógica racional.

Antes do começarmos a dissertar sobre os pontos de diálogo e os pontos antitéticos de Toscana em relação às correntes McOndo e Crack, apresentamos um percurso mais detalhado da vida literária de David Toscana e sua produção até o momento.

David Toscana é mexicano de Monterrey, nascido em 1961. Formado em engenharia, começou a publicar aos 29 anos. Cervantes, Dostoiévski, Tolstói e Kafka são os autores com os quais Toscana também assume um diálogo literário. Seu primeiro romance, *Las bicicletas*, foi publicado em 1992. Em 1995,

<sup>204</sup> Ver definições de Irlemar Chiampi, em *O Real Maravilhoso*, *Op. Cit.*.



lançou *Estación Tula*, romance traduzido para o inglês, árabe, grego e sérvio. *Lontananza* foi editado em 1997. Todos esses ainda inéditos em língua portuguesa. De sua autoria, a Casa da Palavra, no Brasil, publicou *O último leitor* (2005), *Santa Maria do Circo* (2006) e *O exército iluminado* (2007). Toscana, no Brasil, participou da 4ª edição da FLIP, em 2006, e foi convidado oficial da XIII Bienal do Livro. Lançou em São Paulo, na Balada Literária, o romance *O Exército iluminado* (Casa da Palavra, 2007). Em 2007 participou também como convidado do primeiro Curitiba Literária e da Feira de Porto Alegre. Em 2009, teve estréia no Rio de Janeiro a peça *Santa Maria do Circo*, baseada no romance do autor.

Isso tudo prova uma boa circulação no Brasil de sua obra bem como de suas ideias em debates e palestras.

Toscana é considerado pela crítica como dos escritores mais originais de sua geração. E também considerado como escritor de primeira linha por leitores especializados como o escritor Marçal Aquino. Isso, além das leituras de alguns de seus textos literários, nos inspirou a fazer a recepção, em forma de estudo acadêmico, deste autor em nosso país, fixando nossa análise nos três romances citados acima, pelo simples fato de que essas obras estão acessíveis ao leitor brasileiro e pelo fato também de que alguns de seus livros estão fora de circulação para compra, mesmo via internet.

Sua obra se compõe de *Las bicicletas* de 1992, *Estación Tula*, de 1995, *Santa Maria del Circo*, de 1998, *Duelo por Miguel Pruneda*, de 2002, *El último lector*, de 2005, o livro de contos *Lontananza*, 1997, *El ejército iluminado*, de 2006., e *Los puentes de Königsberg*, de 2009.

Foi premiado com o romance *El último lector*”, prêmios Honorário Nacional Colima, Nacional de Literatura José Fuentes Mares e prêmio de Narrativa Antonin Artaud, na França. Com o romance *El ejército iluminado* garantiu o prêmio de narrativa José María Arguedas, da instituição cubana Casa de las Américas.

A justificativa dos jurados, quando do prêmio Arguedas, valorizou a recuperação, por parte do romance de David Toscana, de um dos conflitos mais intensos de seu país por meio do relato de uns seres insignificantes decididos a

mudar os rumos da História.<sup>205</sup>

Nessa declaração do jurado, percebe-se claramente a importância do fundo histórico/político na obra de David Toscana, que fez com que o júri da Casa de las Américas lhe outorgasse o prêmio Arguedas.

Sobre a preocupação histórica em sua obra, Toscana diz que “a História tem muitas histórias”; além disso, o escritor possui uma liberdade para interpretar o passado que os historiadores não têm. Aproveitando essa liberdade, pode-se alcançar verdades possíveis ou, no mínimo, incitar o leitor à reflexão.<sup>206</sup>

Toscana, também preceberemos mais adiante neste estudo, se utiliza da história como alegoria: a História sob a história.

Isso lhe valeu uma comparação com Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez, sobretudo por conta das obras *El último lector* e *El ejército iluminado*. Acerca dessa comparação (principalmente com Fuentes), pode-se dizer que Toscana escreve narrativas que possuem um olhar para a fronteira entre México e EUA qual um fragmento da História de seu país, trajetória que tem a ver com as relações mexicanas com o vizinho do norte, o que se perdeu e o que se ganhou em todos esse anos de relação. Os livros de Fuentes são para o entendimento do panorama de fora, já os de Toscana buscam compreender o que está dentro, sua preocupação é com o ponto de vista mexicano desse inesgotável conflito de versões, dessa tensão entre os dois países.

Com isso, vemos o afastamento da proposta de David Toscana em relação aos seus compatriotas do Crack, que se distanciam dos temas nacionais e latino-americanos. E também se distancia da literatura pretensamente globalizada de McOndo.

E David Toscana não poupa críticas aos dois movimentos, falando que os manifestos desses grupos ditaram supostas regras literárias, quando na verdade não traziam nada de novo. Tais rompimentos-manifestos, David

---

<sup>205</sup> RANGEL, Viviane. **Não há fronteiras entre ficção e realidade**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.casadapalavra.com.br/noticia/187/David+toscana+ganha+premio+de+narrativa+da+Casa+de+las+Americas?PHPSESSID=f967dc492db1518cdd2504b10becdab8>. Acesso 15 em dezembro de 2009.

<sup>206</sup> MÉNDEZ, Elena. **Toscana. El hombre que cambió la ingeniería por la literatura**. Disponível em arquivo digital em: [http://www.homines.com/palabras/entrevista\\_david\\_toscana/index.htm](http://www.homines.com/palabras/entrevista_david_toscana/index.htm). Acesso em janeiro de 2009.

Toscana crê terem eles mais a ver com publicidade que com literatura. E fala ainda que o escritor colombiano Efraim Medina Reyes, seu contemporâneo, desenvolve uma carreira de insultar García Márquez.<sup>207</sup>

Toscana é um crítico feroz da literatura de consumo rápido, e o faz com veemência e ironia fina. Para ele, os escritores que se acham modernos, porque enchem as páginas com referências sobre moda, rótulos de vinho ou expressões em inglês, não veem diferença entre literatura e cinema, não entendem que "um romance sobre o rock se faz com a intensidade e a explosividade do ritmo e não por meio de centenas de citações a Kurt Cobain (líder da banda estadunidense do movimento *grunge* Nirvana).<sup>208</sup>

A fala de Tosocana se refere também ao escritor colombiano Efraim Median Reyes, que segue uma genealogia literária próxima ao grupo mcondista, porém sem fazer parte dele.

E ao que tudo indica, Toscana se desvinculou ideologicamente de Fuguet e Gómez após *McOndo* e seguiu seu caminho mais isolado, centrado em Monterrey, e a partir dali construindo a solidez de sua trajetória como romancista.

Contudo, seu passado indica uma relação bastante próxima com os chilenos, basta vermos que em 1994, ao participar do *International Writing Program* da Universidade de Iowa (algo como o maior laboratório de novos escritores da América do Norte), ele faz um contato com Fuguet e Gómez, fato que é narrado na *Presentación del país McOndo*, prólogo da coletânea.

O autor mexicano, na ocasião desse encontro, é presenteado com um exemplar de *Cuentos con walkman*<sup>209</sup>, e ao ler o livro tem a ideia de produzir um *Cuentos con Walkman* internacional, que abarcasse mais amplamente a nova literatura do continente. Fuguet e Gómez aceitam o desafio e organizam *McOndo* a partir dos preceitos pregados já em *Cuentos con walkman*: uma

<sup>207</sup> Em entrevista concedida ao Portal Literal do Terra, mas publicada originalmente por Bruno Dorigatti em 16/08/2006. Atualmente fora do ar para acesso. Acesso nosso em maio de 2009.

<sup>208</sup> RANGEL, Viiane. **Não há fronteiras entre ficção e realidade.** *Op. Cit.*

<sup>209</sup> Compilação de trabalhos de jovens escritores chilenos que participavam das oficinas literárias do *Zona de Contacto*, suplemento literário-juvenil, do jornal *El Mercurio*. Nela podemos encontrar a chamada moral *walkman*, tendo nesta uma nova geração literária, pós-tudo, pós-modernismo, pós-comunismo etc. Ou seja, inaugura os preceitos da Geração McOndo.

literatura realista, urbana, globalizada e sem espaço para o mágico.

Tal coletânea, como já vimos anteriormente, marca a literatura latino-americana recente pela apresentação provocativa que fazem Fuguet e Gómez. Mostra a tendência da narrativa contemporânea da América Latina marcada pela cultura *pop*, pelas importações de bens e serviços, pela transnacionalização, pela metrópole latino-americana enquanto zona porosa, de fronteira, virtual. É justamente nessa tendência que segue o conto que Toscana publica na antologia *McOndo*, chamado *La noche de una vida difícil*. Nessa narrativa fica clara sua adesão aos traços da cultura *pop*, do indivíduo urbano, da cultura de massa, do trânsito do sujeito na metrópole cosmopolita. O texto narra a história de músicos de uma banda de rock que tentam sobreviver na noite de Monterrey, ganhando uma miséria depois de já terem tentado a sorte no DF, na intenção de participar da indústria cultural dentro de certas imposições mercadológicas.

Os músicos da banda de Roberto tocam em bares por pouco dinheiro. Macedo é outro membro do grupo, que tem problemas para se comunicar, e ao falar esse personagem é comparado aos personagens de desenhos animados surgidos no final da década de 1950 nos EUA, mais especificamente *Clutch Cargo*. Esse seriado de televisão é tido como “animação limitada”, justamente pela contenção técnica que apresentava por ser uma produção de baixo valor. Macedo tinha problemas ao falar pelo fato de ter pouca pele no rosto, e por isso quando falava seu rosto sempre se alterava muito. Sandro, o terceiro membro, definia Macedo desse modo: “Es un monstruo”. Para tocar, a banda oscila entre se vestir de Beatles ou Rolling Stones (cultura *pop* de massa presente outra vez). Surgem no conto de Toscana outras referências ao mundo *pop*, da cultura de massa: um pôster de Jimmy Page, guitarrista do grupo de rock inglês Led Zeppelin; Ned Flanders, do desenho animado estadunidense *The Simpsons*; o grupo de rock Dire Straits, e ainda os músicos Richard Clayderman e Ray Coniff. Temos ainda os seriados *Bugs Bunny*, *Bonanza*, *Perdidos no espaço*, *Agente 86* entre outros.<sup>210</sup>

Roberto é o personagem que alimenta ainda uma desilusão amorosa com Angélica enquanto tenta conquistar a fama com sua banda. Surge nesse personagem uma crise em relação à idade, com trinta anos se acha velho para continuar na situação em que está, precisava alcançar a fama para não ter de se

<sup>210</sup> TOSCANA, David. *La noche de una vida difícil*. In: **McOndo**. *Op. Cit.* p. 201-208.

mudar para a capital do país e recomeçar a vida. Ele vai ao DF, capital, para tentar a sorte com uma gravação de sua banda.

Ao participar de entrevista com um produtor, esse último se mostra disposto a ajudar os músicos, porém em troca de sexo com Roberto. Aqui mais uma vez a homossexualidade surgindo em *McOndo*. Seus amigos dizem que ele poderia ter se sacrificado pela banda, afinal o sucesso não vem de graça, segundo eles. Roberto se nega. E perde a chance de tocar na Cidade do México.<sup>211</sup>

A história se passa em uma noite em que banda se apresenta num bar para no final receberem uma miséria. O desenlace do conto traz os membros da banda discutindo e Roberto sendo tirado do grupo. E assim mesmo afirma que vai perdoá-los se esses se redirem ao estilo de música Tex-mex para fazerem sucesso em programas de televisão com roupas douradas, botas brancas e camisas desabotoadas (a mostrar como corre o suor do peito), sombreros, cintos largos com fivelas que parecem escudos de gladiadores entre outros detalhes.<sup>212</sup>

Roberto termina sozinho, bebendo nas ruas de Monterrey.

Este conto de David Toscana pertence à primeira fase de sua obra, e por estar inserido no universo mcondista se aproxima de alguns assuntos tratados na maioria dos contos da coletânea: cultura de massa, a música e os seriados estadunidenses, a música *pop* inglesa, as dificuldades nas relações interpessoais, isolamento (solidão que se dá ao final da narrativa, com Roberto andando e bebendo pelas ruas da cidade grande), urbanidade. Enfim, segue praticamente o mesmo pacote mcondista de abordagem da vida e da realidade, a vida da classe média presente na sociedade latino-americana (globalizada, internacionalizada). Outros problemas mais graves de ordem social ou política, por exemplo, estão ausentes neste conto de Toscana.

Sua linguagem se mostra bastante conservadora. Não propõe nada de novo como mais tarde virá a fazer e como veremos neste estudo. Sua narrativa é um simples recorte, como praticamente todos os contos da coletânea mcondista, de um momento na vida dos personagens. Nada muito além disso.

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 204-205.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 211.

Lembrando na sua estrutura as teorias mais tradicionais sobre o conto, como a de Tchekov, para quem um conto é um recorte de um momento, um congelamento de um episódio, um emolduramento de fatos com foco bastante específico.

Vemos Toscana como um escritor silencioso. Por isso, precisamos reforçar o que diz Pierre Macherey, de acordo com a crítica marxista (que já vimos anteriormente). Para ele, uma obra está atrelada a uma ideologia não somente pelo que diz, mas também pelo que não diz. Em seu silêncio, lacunas e omissões é que a presença de uma ideologia pode ser sentida de modo mais direto. E tal ideologia de Toscana aqui se vincula nitidamente à do movimento McOndo, o qual viria mais tarde a criticar, e do qual viria a se desvincular ideologicamente tempos depois.

Isso nos faz lembrar o crítico chileno Darío Oses, que ao examinar as *áreas de silêncio* da nova narrativa chilena nos alerta para o tratamento limitado a apenas uma parte da realidade do país. Contudo, podemos ampliar o foco dessa constatação para os textos de outros escritores latino-americanos, como é caso do próprio David Toscana da fase mcondista. Toscana ainda não é o autor que veremos mais adiante, sobretudo com romances (que estudaremos neste trabalho) como *El último lector*, *Santa María del Circo* e *El ejército iluminado*. Oses coloca como exemplo de assuntos não abordados pela nova narrativa o mundo dos grandes negócios (imobiliários ou de empresas privatizadas), o mundo das novas relações de trabalho, o mundo do narcotráfico e o mundo televisivo. David Toscana tangencia esse último assunto em seu conto *La noche de una difícil*. Mas apenas tangencia, na passagem em que o personagem Roberto, cantor, vai até a capital federal para tentar espaço em um programa de TV. Ali é abordado por um dos produtores, e somente conseguirá o espaço em troca de sexo, como vimos antes. Há também a possibilidade de sua banda passar a tocar outro tipo de música, tex-mex, para conseguir notoriedade. Ou seja, na base de uma imposição mercadológica televisiva e a partir de uma ditadura musical e visual (trajes típicos). Com base em Oses, e como pudemos constatar em praticamente todos os contos de McOndo vistos antes, as histórias são centradas na existência dos personagens, soando mesmo a um reflexo do modo de vida dos autores, obviamente com seu grau de ficcionalidade. A

ausência de humor, outra característica assinalada por Oses, é patente tanto no movimento McOndo quanto no Crack. Já o elemento fantástico surge em alguns momentos no conto de Rodrigo Fresán, *Señales captadas en el corazón de una fiesta*. E só neste. Já a fantasia, a fabulação em forma de mescla entre história e ficção, podemos ver nos romances de Jorge Volpi e Ignacio Padilla, esses ainda mantêm um sentido lúdico (do Jogo de que fala Ernesto Sabato) para a criação literária, e sempre em tom solene, buscando o patamar da alta cultura, mas com intenções de atingir o mercado consumidor de *best-sellers*. Os contos mcondistas sofrem de um enclausuramento na realidade, que pode ser, como aponta Oses, fruto dos traumas da história recente, sobretudo das duas décadas anteriores ao surgimento dessas gerações. Mas seria isso um grande empecilho para a produção literária das novas gerações tratar de problemas mais amplos que os da própria existência cotidiana e praticamente ordinária?

Contudo, depois do período marcado pela sua participação em *McOndo*, a produção de Toscana muda de direção. A urbanidade e a cultura de massa, representadas nos contos *La noche de una vida difícil* e *Lontananza*, perdem lugar para um espaço inventado, fictício. Engendram-se personagens alegóricos, fantasiosos. Toscana aposta na fabulação. O realismo ganha outras nuances, mas não é mágico nem urbano.

O resenhista Antonio Gonçalves Filho, em sua crítica ao primeiro romance do escritor mexicano lançado no Brasil, *O último leitor*, ressalta que para David Toscana não falta imaginação. Diz ainda que o outro romance do escritor, *Santa María del Circo*, é uma alegoria do desamparo humano, em que os personagens, artistas de circo, resolvem fugir e fundar uma nova sociedade em um povoado fantasma, em meio ao deserto, por estarem em busca da própria redenção. Toscana não faz questão de tratar o tema de modo agradável. Nessa resenha, ainda, o crítico destaca que David Toscana decreta a necessidade de voltar a *Dom Quixote*, livro que criou a forma do romance moderno, para resgatar a fantasia que falta aos escritores contemporâneos.<sup>213</sup>

O autor mexicano, nos romances que iremos analisar, tenta fundamentar

---

<sup>213</sup> FILHO, Antonio G. **O novo furacão mexicano**. Disponível em versão digital em: <http://www.casadapalavra.com.br/noticia/49/O+novo+furacao+mexicano?PHPSESSID=1156d5c12c32245ecd944986a282b6>. Acesso em 24 de maio de 2009.

outra lógica para a realidade. Ao contrário dos autores de McOndo, não vemos nessas suas obras a violência típica das grandes cidades, nem as drogas, nem a forte influência da cultura de massa. E também, ao contrário dos escritores do Crack, Toscana não se abstém de falar sobre questões mexicanas, muitas ainda presentes em toda a América Latina (atraso, pobreza, abandono, conflito com os EUA.); no entanto, para os escritores crackeiros, essas questões passariam pelo estigma do mexicano provinciano dos *pueblos*, do exotismo, do mágico e do selvagem, por isso eles descartam tal *menu* temático, como já sabemos.

Essa postura de David Toscana lembra-nos uma questão colocada por Nestor García Canclini, que é a de como falar de pós-modernidade em um continente onde surge o Sendero Luminoso, e que tem tanto de pré-moderno ou ainda o exército zapatista.<sup>214</sup>

Segundo Canclini, as últimas ditaduras na América Latina acompanharam a ordem social intensificando a celebração dos acontecimentos e símbolos que os representam, como a comemoração do passado legítimo, daquele que corresponde à essência nacional, à moral e à família, passando isso a ser atividade cultural predominante. David Toscana busca, então, no elemento histórico a crítica das tradições, do passado histórico e dos símbolos mexicanos, nesse momento ainda de pós-ditadura que são as décadas de 1990 e 2000. Isso podemos perceber quando o autor utiliza fatos históricos (nomes, guerra, revolução, locais) nos seus romances. Toscana resgata conflitos da história mexicana, de forma alegórica, e assim atualiza o debate sobre questões permanentes da América Latina e não só de seu país. O autor faz uma literatura que busca inovar, como já salientamos antes, partindo de antigos temas. Se a pátria dos escritores do Crack, por exemplo, é a biblioteca particular, individual, o autor de Monterrey usará o símbolo da biblioteca em *El último lector* para demonstrar um processo social em degradação no México, só para termos um exemplo das distintas abordagens entre Toscana e seus contemporâneos.

E, então, para abrirmos com maior profundidade nosso debate sobre a obra de David Toscana nos centraremos por momento no último livro de David

---

<sup>214</sup> CANCLINI, Nestor G. **Culturas híbridas**. *Op. cit.*



Toscana traduzido no Brasil em 2007, *El ejército iluminado*, e no anterior *El último lector*.

Ainda que, reiteramos, vivamos em um mundo global, universalizado dentro de uma ótica reocidentalizante, sabemos que a América Latina mantém sua diferença das sociedades tidas por desenvolvidas, sejam essas de meio-físico, composição étnica e nível de avanço. Sem uma visão tipicamente nacionalista ou de mera defesa regional, temos uma nova e distinta tomada de consciência com David Toscana. Para iniciarmos nossa análise, que objetiva evidenciar a posição distinta em que se encontra a obra desse mexicano, tomemos o romance *El ejército...*, que tem como tema principal um conflito histórico que nos dá a dimensão do tratamento temático que distancia a obra de Toscana dos romances analisados do Crack, de Padilla e Volpi, e também, aqui outro exemplo, do romance *Mala onda*, de Alberto Fuguet, traduzido no Brasil como Baixo Astral. Esse último se passa nos tempos de ditadura de Pinochet, no Chile, e possui personagens pertencentes à elite do país; uma elite sempre alienada e que se coaduna, mesmo sem consciência, com um sistema político e econômico repressor, pois não devemos nunca nos esquecer de que Augusto Pinochet, antes de Reagan e Thatcher, foi o primeiro governante a escancarar as portas de sua nação ao sistema neoliberal. Mas de “Baixo Astral”, trataremos com maiores detalhes mais adiante neste estudo, no próximo subcapítulo.

Da resenha de *O ejército iluminado*, feita pelo autor deste estudo, quando do lançamento da obra no Brasil, podemos extrair um resumo. Temos por ponto central a história de um ejército formado por crianças com problemas mentais (Comodoro, Azucena, o Milagro, Ubaldo e Cerillo), conduzido pelo professor de História Ignacio Matus. Esse ejército segue em direção aos EUA com o objetivo de reconquistar o Texas, território perdido pelo México no século XIX, justamente para o gigante do norte. Paralelamente, temos a história pessoal de Matus como maratonista. Tal história nos revela uma outra batalha de "reconquista". Matus acredita que a medalha de bronze ganha pelo corredor estadunidense Clarence DeMar, na maratona das Olimpíadas de Paris, em 1924, lhe pertence. Segundo o professor mexicano, no dia dessa competição, ele também percorreu a mesma distância (nos arredores de Monterrey)

conquistando um tempo menor que o de Clarence. A partir disso, passa a escrever ao estadunidense lhe cobrando a premiação, a medalha. Assim como acredita pertencer o Texas ao México, Matus também crê que a medalha conquistada pelo “gringo” tem de passar para suas mãos. Estando o tempo presente da narrativa em 1968, ano em que o exército iluminado parte rumo aos EUA, fica a dúvida quanto ao objetivo bélico de Matus, se esse não teria mais um caráter de vingança desencadeada por um fato acontecido em seu passado pessoal do que realmente uma verdadeira tentativa de recuperar a honra perdida de seu país quando da anexação de metade do México pelos “ianques” (assim Matus denomina os vizinhos do norte). O romance alterna, assim, entre essa frustração individual do professor de História e maratonista mexicano e um sentimento que se pretende coletivo (nacional e nacionalista); e tal ambivalência mostra tanto o homem mexicano como um ser forte e destemido como destituído de autoestima, abatido e derrotado, cobrando dos (supostamente) mais fortes o que esses nunca acharão ser de direito dos (supostamente) mais fracos. Não seria essa a ambivalente condição latino-americana? <sup>215</sup>

Toscana, diferentemente do que vimos nos autores de sua geração (Crack e McOndo), é um autor crítico. A política está presente em sua obra, mas não de modo tão direto ou como o mais importante; os problemas da vida social também surgem; e o peso da História *idem*. Tudo isso faz de Toscana um caso distinto. E ele mesmo posiciona sua obra como uma obra crítica.

Diz ele que graças à literatura tem podido criticar muitas coisas que em uma conferência ou fóruns não diria, por isso também é que afirma que o romance não carece de moral e não necessita permissão para dizer algo.<sup>216</sup>

Com isso devemos lembrar a problematização de que fala Sabato, da literatura como compromisso não apenas estético, de puro Jogo. Essa seria a literatura Gratuita. A Problemática é preocupada. A gratuita, indiferente.

Fugindo ao individualismo exercitado pelos autores de McOndo e Crack e à falta de comprometimento com as questões problemáticas de sua época, Toscana promove uma espécie de exumação do pré-moderno existente no

<sup>215</sup> SANDRINI, Paulo. **Histórias de reconquistas e fracassos**. In: Rascunho, Curitiba 2007.

<sup>216</sup> EDUARDO, Rúben. **David Toscana**. Disponível em versão digital em: <http://www.revistacomala.com/davidtoscana.html>. Acesso em 20 de abril de 2012.

subcontinente latino-americano. A percepção crítica do autor objetiva, então, nesses elementos históricos, a crítica (de modo satírico, bem-humorado, irônico) das tradições, do passado e dos símbolos mexicanos. Isso, podemos perceber quando o autor utiliza nomes históricos, que são os ancestrais do anão Natanael, personagem principal do romance *Santa Maria do Circo*, para que esse possa encontrar uma afirmação de sua identidade, uma projeção de sua figura dotando-a de uma importância maior com base em personalidades políticas do passado, membros da coroa espanhola e heróis nacionais.<sup>217</sup>

Percebemos também a sátira à História, à tradição religiosa mexicana e também ao paternalismo político quando os personagens de *Santa Maria do Circo* fundam a cidade em que viverão. Na escolha do nome, então, surge a ironia às tradições. Após sugerirem São Timoteo (tradição religiosa), Nova Mazapil e Nova Acaponeta (aéreas de tradição indígena), Real de Bocanegra, Real de Porcayo ou Real de Olaguíbel (tradição da coroa espanhola e dos conquistadores e heróis mexicanos), é encontrado um novo nome: Santa Maria do Circo. Toscana toca justamente, mas de modo bem humorado, no ponto em que os crackeiros se recusam a tocar: a tradição do país. Vejamos um trecho desta passagem:

— Declaro fundada Santa Maria do Circo.  
Mandrake lhe cobrou [à personagem Balo que diz a frase acima] a falta de pretensão histórica, disse que não havia momento mais importante e digno de lembrar que uma fundação, e ele a estava estragando com uma frase tão insossa. Aproximou-se da estátua equestre e, com água até os tornozelos, falou:  
— Por mandato do destino que nos colocou neste lugar, e por sedução da preguiça e da avareza, que nos retiveram aqui, declaro terem chegado do rumo sul seis homens e três mulheres, um dos quais desertou e talvez até tenha morrido, para colonizar estas terras e empurrá-las para dar proveito a hortaliças, metais, pedras, artes e idéias; e escolho este lugar e não outro para cessar nosso peregrinar, porque aqui encontramos, tal como apontou a lenda de nossos antepassados, o cavalo que cospe água, e portanto, na falta de um sabre, aponto o chão com meu indicador e digo: “Aqui” e declaro fundada a Cidade Metropolitana de Santa Maria do Circo.<sup>218</sup>

<sup>217</sup> TOSCANA, David. **Santa Maria do Circo**. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006. p. 22-27.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p.67.

De tão enraizadas as questões tradicionais na cultura mexicana, os personagens de *Santa Maria do Circo*, ao não escolherem um dos nomes citados anteriormente, ligados às tradições, criam então uma “nova tradição”, um ato heróico. São a paródia e a ironia (ao discurso tradicional, histórico e político) os traços que fazem de Toscana um autor a carnavalizar o discurso, visando destruir o empilhamento hierárquico e de nobreza de que nos falou Bakhtin, presentes, neste caso, na distorção e sátira ao discurso político, histórico e tradicionalista. Há ainda um trecho em *Santa Maria do Circo*, que diz que as pessoas não questionam as tradições, simplesmente as aceitam e vivem com a ideia de que são boas quando religiosas; saborosas quando de comer; interessantes se vêm de índios; e divertidas se forem um espetáculo.

Retornando a *El ejército iluminado*, podemos dizer que Toscana faz um movimento que explora não apenas a História como fator determinante, mas também imerge a narrativa na história pessoal de seus personagens. Ignacio Matus é o símbolo das perdas mexicanas para o vizinho do norte. E também a representação dos estigmas que os latino-americanos carregam: de inferioridade, de subdesenvolvimento. Além dos fracassos pessoais.

Há uma passagem a mostrar como Matus nos dá o registro desse estigma de inferioridade em relação ao mundo desenvolvido. Uma inferioridade que se mostra por vezes reagente, que visa ser superada pela vitória sobre os estadunidenses. Temos ainda um sentido de autodepreciação por parte dos mexicanos, quando ridicularizam Matus na sua empreitada ilusória de estar correndo a maratona de Paris sem sair de Monterrey. Quando ele passa por algumas pessoas elas riem, insultam-no.

Se oyen risas y algunos silbidos; tambien los insultos del ébrio. Mientras vigila a cada peatón, Matus piensa con envidia en los corredores de París, con la vía libre y oficiales que les cuidan la zancada, con un número al pecho y el escudo de su nación.<sup>219</sup>

No dia 13 de julho de 1924, Matus irá percorrer a mesma distância que os maratonistas percorrerão nas Olimpíadas de Paris, cujo favorito a vencedor é o estadunidense Clarence DeMar, a quem Matus quer derrotar. Para isso, o

---

<sup>219</sup> TOSCANA, DAVID. *El ejército iluminado*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. p. 49.

professor, antes de traçar o percurso de sua corrida de 42 quilômetros, percebe, em um livro de fotografias de Paris (único modo como ele conhece a cidade), especificamente em uma foto feita de uma parte alta, que a capital francesa é uma cidade plana. Então, procura fazer um trajeto também plano, evitando as elevações de Monterrey, seguindo ao lado da ferrovia que não possui ondulações. Com isso, começa a projetar outra realidade, a de estar em Paris, no encalço do “gringo”.<sup>220</sup>

El periódico del sábado aseguraba que el favorito para ganar la prueba es un gringo llamado Clarence DeMar, y Matus no deja de imaginar frente a sí unas piernas blanquecinas, unos zapatos lustrosos que levantan el polvo que el debe sorber, un trasero orgulloso, una espalda muy derecha y un braceo de danzarán. Cuando esa espalda le gana distancia, Matus redobla su esfuerzo para alcanzarla. No importa que en ese momento las muchachas le lancen besos al gringo, que las putillas francesas se dejen seducir por un escudo con rayas y estrellas, más digno de un cabaret que de un país, no importa que el hombre corra sonriente y millonario, Matus piensa acecharlo toda la carrera, para al final rebasarlo con sus zancadas rápidas. Te espero en la meta, gringuito, le dirá, y echará el remanente de sus fuerzas para desencantar a las parisinas, porque la corona de olivo y la medalla de oro serán para un apestoso mexicano sin un peso en el bolsillo, y a ver quien diablos viene a abrazarme, a besarme, a mojar su vestido dominical con mi sudor, a posar en la fotografía, a revolcarse en la cama con ese salvaje antillano o centroamericano o caribeño o dónde diablos queda México.<sup>221</sup>

Por outro lado, a empresa delirante de Matus em reconquistar, com um bando de crianças com problemas mentais, as terras do México perdidas para os EUA demonstra alegoricamente um desejo da retomada das utopias coletivas desvanecidas no subcontinente latino-americano. Ao mesmo tempo, podemos dizer que esse romance é um espaço em que o desvario triunfa sobre a História e de algum modo procura debelar o próprio peso dessa para o México.

Em depoimento, Toscana afirma que tudo o que escreve é alegórico, ele não pega o fato real e o coloca dentro do romance tal como ocorreu. Toscana inventa por meio da imaginação, da fabulação, por meio de mundos um tanto desordenados, ensandecidos. Tenta ainda falar, afirma ele, de todas estas

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 49-50.

coisas, mas de forma alegórica, e não de modo direto. Quem lê seus romances pode interpretar o que tem ali de político e também de individual.

Por outro lado, é necessário salientar que a presença da História, como um dos elementos conformadores e bastante fortes na obra de David Toscana, não faz dessa nada parecido aos romances históricos.

Para isso lembramos Perry Anderson quando trata da historicidade dos romances de Tolstói e Walter Scott. Diz ele que em *Guerra e paz* estamos mais próximos em espírito da máxima de Alexandre Dumas. Máxima a pregar que a história pode ser violentada com a intenção de “fazer filhos bonitos”.

Isso, por um lado, pode ser equiparado à obra de David Toscana, por outro, para eliminarmos a necessidade de um extenso debate sobre o romance histórico, que não é o foco deste nosso estudo, passamos rapidamente por ele para descartar a obra de David Toscana dentro dessa vertente literária.

Perry Anderson, em quem nos baseamos, investiga as razões pelas quais o romance histórico na atualidade se propagou como nunca antes nos campos superiores da ficção, mais ainda que no ápice de seu período clássico no começo do século XIX. Anderson parte da teoria de Lukács, que se constroi a partir da obra de Scott. Suas principais assertivas são de que em sua forma clássica o romance histórico seria uma épica a descrever a transformação da vida popular por meio de um conjunto de tipos humanos característicos, de cujas vidas se alteram o modelo em consequência das forças sociais. Figuras históricas surgem entre os personagens, mas o papel desses na fábula é marginal. A narrativa centra-se em personagens de estatura mediana, cuja função é a de proporcionar um enfoque individual à colisão dramática dos extremos entre os quais se localizam e também entre os quais oscilam. Tratando dos romances de Scott, Lukács defende que esses encenam uma trágica batalha entre formas em declínio e formas ascendentes da vida social, em uma visão do passado dotada de respeito aos perdedores, mas a sustentar a necessidade histórica dos vencedores. O romance histórico clássico, iniciado por *Waverley*, de Scott, afirma o progresso humano por meio dos conflitos que dividem a sociedade e as pessoas dentro dessa.

Em uma análise mais recente, diz Anderson, Fredric Jameson procurou fidelidade à visão global de Lukács, todavia nos fornecendo uma periodização

diferente dentro dessa visão que coloca o romance histórico com antecessor do grande romance realista do século XIX. Balzac, uma geração depois, adapta os procedimentos e a visão de Scott para o presente ao invés de se voltar ao passado. Já o sucessor de Balzac foi Leon Tolstói, cuja obra *Guerra e paz* representa ao mesmo tempo o ápice do romance histórico e do romance realista no século XIX. Contudo, em sociedades europeias mais desenvolvidas que a Rússia, nesse período, surgem os conflitos entre a classe trabalhadora ascendente e a burguesia em crise. Essa adversidade, que se radicaliza depois de 1848, engendra um corte nas conexões do passado com o presente na ficção europeia e o romance histórico torna-se um gênero anacrônico, especializado em representações mais ou menos decadentes de um passado longínquo, sem conexão viva com a vida contemporânea. Caso da fantasia sobre a Cartago antiga presente em *Salambô*, de Flaubert. Por seu lado, Jameson sugere que, mais do que ver em Scott o fundador do romance histórico realista em sua forma clássica, deveríamos considerar sua obra praticante um drama com figurinos de época, cuja forma narrativa representa a oposição entre o Bem e Mal.<sup>222</sup>

Jameson<sup>223</sup> ainda fala da construção da figura de Kútuzov, sugere que ela não é a de um herói convencional, mas um actante vazio que tem por função apenas a representação das massas camponesas da Rússia. Porém, algo pesa contra tal ponto de vista que não só o detalhe ardoroso e sentimental no qual Tolstói é pródigo com relação ao general senhor de servos (projeção ideológica do autor muito maior que a verdade em relação ao campesinato russo); nesse caso também a extensão em que manipula o registro histórico ao concebê-lo qual símbolo patriótico. No momento em que escrevia *Guerra e paz*, o autor russo estudou com minúcia a história desse período, e embora ciente da realidade que representava em sua obra, não se absteve em falsificar as evidências no que elas eram inconvenientes a seus propósitos de caráter propagandístico. O que Scott, por exemplo, relutava quase sempre a fazer. *Guerra e paz*, segue portanto a máxima de Dumas, citada acima, de que se pode violentar a história na intenção de criar obras literárias (os “filhos bonitos”).

---

<sup>222</sup> ANDERSON, Perry. **Trajetos de uma forma literária**. Trad. Milton Ohata. Disponível em versão digital em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a10n77.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2012.

<sup>223</sup> *Apud* Perry Anderson. **Trajetos de uma forma literária**. *Op. Cit.*

Tanto que os destinos pessoais dos personagens, em Tolstói, configuram outra história.

Vemos que figuras históricas (da cultura estadunidense, nesse caso) não deixam de aparecer na obra de David Toscana, como Clarence DeMar, um dos maiores maratonistas de todos os tempos; também o ditador mexicano Porfírio Díaz, surgido em *El último lector*, e esses ocupam uma parte desses romances com papéis marginais nas fábulas. A narrativa dos romances de Toscana centra-se ainda em personagens de estatura mediana, com enfoque individual. Assim podemos dizer que o escritor mexicano se aproveita, que seja minimamente, dessa estrutura do romance histórico para refazer, reconstruir a proposta romanesca a partir do final do século passado, partindo também da premissa de Dumas de que se pode violentar a História para se construir uma outra História. E isso é o que David Toscana faz.

Toscana busca no passado não longínquo de seu país, em fatos ocorridos na História, uma aproximação com o presente. A distorção da História por meio de sua fabulação singular é o que dá o tom crítico e desiludido de sua escrita.

Ao aprofundarmos um pouco mais a relação da História com o romance ou vice-versa, e especificamente no caso de David Toscana, é necessário também associar sua obra ao surgimento da ficção metahistórica na América Latina, sobretudo na região caribenha.

Não por acaso aproximamos a obra de David Toscana com essa corrente, pois é de autores como Alejo Carpentier, Márquez, Fuentes, ou seja, os autores do chamado Boom, que surgem importantes influências para a obra do autor de *El ejército iluminado*.

Perry Anderson escreve que paira pouca dúvida sobre a ficção metahistórica ter surgido na América Latina, pontuando o seu nascimento com o romance de Carpentier, *El reino de este mundo*, de 1949, seguido ainda pela obra do mesmo autor, *El siglo de las luces*, de 1962. Os cenários foram o Haiti, Cuba e Guiana Francesa. Meia década mais tarde, Márquez publica *Cien años de soledad* (livro capital para o ganho de notoriedade mundial da literatura do subcontinente latino-americano). Ao longo de trinta anos, a ficção histórica na América Latina se tornou uma forte vertente, com vários outros autores, como o paraguaio Roa Bastos, Fuentes, João Ubaldo Ribeiro, Fernando Del Paso, Mario



Vargas Llosa entre outros. A partir desse momento, temos o disparo para a difusão mundial dessas formas criadas no novo continente. Fundamentados na própria experiência latino-americana (contudo, sem deixar de beber nas fontes europeias, do surrealismo, como o fez Carpentier, e da tradução de *Orlando*, feita por Borges, que tanto deixou perplexo Márquez), tais autores originaram essas imaginações de um passado histórico. Essas formas engendradas no subcontinente latino-americano traduzem, sobretudo, a experiência da derrota, a parte da História que deu errado, como a queda das democracias, a derrota das guerrilhas, o crescimento das ditaduras militares, desaparecimento e tortura de ativistas políticos de oposição e que marcam boa parte do século passado latino-americano. E disso advém a centralidade dos ditadores nesse conjunto de ficções. Acrescentemos ainda formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, originadas a partir de esperanças frustradas do presente, além de inúmeras reflexões, advertências ou consolações. Porém, é necessário lembrar que as duas obras seminais de Carpentier citadas anteriormente foram escritas bem antes do auge desses anos de repressão no continente latino-americano (bem como deveríamos acrescentar *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias). Sendo ainda essas obras de Carpentier fundadoras de outra corrente, o Real Maravilhoso<sup>224</sup>, centradas na Revolução Haitiana e no impacto da Revolução Francesa no Caribe.<sup>225</sup>

Nos Estados Unidos, propõe Anderson, o cerne da experiência que teria dado origem à vertente nesse país seriam a raça e o império. É a sociedade vista como grande conspiração que servirá de paradigma; não, o ditador. A rede secreta é a ossatura oculta do poder. Na Europa, por outro lado, temos o Reich e o Holocausto, e não a CIA, a polarizar a imaginação histórica (Grass, Tournier, Sebald). Na Inglaterra, relativamente intocada pela Segunda Guerra, engendraram-se, sobretudo, obras de corte vitoriano (Golding, Fowles, Farrel, Ackroyd, Byatt, tendo em Carrey sua extensão australiana), ou ainda reversões à Primeira Guerra Mundial, já bem mais traumática, que vemos surgir em alguns outros autores.

---

<sup>224</sup> Perry Anderson usa o termo Realismo Fantástico, contudo, nós preferimos nos utilizar de Real Maravilhoso Americano, de acordo com a teoria de Irlemar Chiampi, em seu capital estudo, **O real maravilhoso**, anteriormente citado neste nosso estudo.

<sup>225</sup> ANDERSON, Perry. **Trajeto de uma forma literária**. *Op Cit.*

Ditaduras militares, crimes raciais, vigilância social constante, guerra tecnológica e genocídios calculados, eis, segundo Perry Anderson, o persistente pano de fundo da ficção histórica das últimas décadas e que reside nos contrários de sua forma clássica. Não mais a emergência das nações, mas a devastação do império, não mais o progresso como libertação, mas a catástrofe iminente ou concluída. É a História como pesadelo de que ainda não conseguimos despertar, como propôs Joyce. Contudo, se não nos centrarmos somente em fontes e temas dessa literatura, mas também em suas formas, Jameson sugere que devemos reverter o julgamento. O *revival* pós-moderno, criando períodos e verossimilhanças insuportáveis, deveria ser enxergado qual uma tentativa de nos acordar para a história em uma época em que desapareceu qualquer senso real dela. Benjamin, que não partilhava da ideia de progresso alimentada no historicismo do século XIX (perspectiva que está por trás de grande parte do romance histórico clássico), se utiliza ainda de uma imagem do despertar. O anjo da história a se distanciar de algo em que fixa a vista. Onde vemos uma cadeia de fatos, ele vê uma catástrofe única, acumulando inesgotavelmente ruína sobre ruína, dispersando-as aos nossos pés. Tal anjo gostaria de deter-se para despertar os mortos e juntar os fragmentos. E parte do ímpeto do romance histórico contemporâneo pode também residir nisso.

Como escritor em constante diálogo com os escritores do Boom, podemos inferir que David Toscana leva adiante e atualiza certas questões levantadas pela ficção metahistórica nascida em solo latino-americano e ainda presentes na sociedade mexicana e, por conseguinte, na sociedade latino-americana. A experiência da derrota é uma delas, e que podemos presenciar em *El ejército iluminado*, em vários de seus trechos. O parágrafo inicial entra direto nesse ponto, a derrota do projeto de Ignacio Matus e seu exército que busca recuperar o Texas para o México. É a derrota frente à força imperialista estadunidense, representada hoje em dia também pela força separatista imposta pelos EUA com a construção de uma barreira (um muro de metal erigido há poucos anos) entre o México e a potência do Norte. Uma clara delimitação entre a América do Norte e a América Latina, entre o mundo chamado desenvolvido e o mundo atrasado

do sul das Américas. Mundo atrasado que ainda sofre intervenções estadunidenses e de outras metrópoles europeias como no passado.

Não faz uma década, os EUA propunha, contrariando a comunidade internacional, o Plano Colômbia<sup>226</sup>. E ainda a militarização de Guatemala e Honduras, para ficarmos em alguns exemplos.

O parágrafo inicial de *El ejército iluminado*, como dissemos, expõe logo de cara a derrota da utopia de uns raros mexicanos em retomar o controle de seu território e a derrota frente ao gigante do norte.

En el 467 de calle Degollado hay un consultorio médico. Su fachada fue renovada de tal modo que es imposible reconocer en él la vieja casa donde vivieron Ignacio Matus y el gordo Comodoro. Ahora está pintada de azul y blanco, y un letrado luminoso declara que curan males respiratorios. En la sala, donde hubo humo de cigarro, partidas de dominó, cerveza y carcajadas y silencio, hoy se encuentra una mujer que pregunta ¿en qué puedo servirle? A quienquiera que entre. Hasta antes de la remodelación podía verse en el patio frontal un monumento erigido por los amigos de Matus. Se trataba de un montículo de hormigón, tal vez emulando el Cerro de la Silla, en cuya cresta se acopló una placa metálica con la leyenda: Ejército iluminado, 1968. Para hacerle sitio a tres cajones de estacionamiento, dos hombres aporrearon el montículo con pico y mazo hasta reducirlo a escombros. Nadie se interesó por conservar la placa, y sin duda fue fundida en un lote de chatarra.<sup>227</sup>

Outras derrotas ainda surgirão no percurso da história de Ignacio Matus como alegoria da derrota histórica mexicana para os EUA. Temos a derrota para Clarence DeMar, em outra inventada maratona por parte do mexicano. Vemos a morte de Comodoro ferido na tentativa de retomada do Texas (mas não morto pelos estadunidenses; sim, pelas próprias forças armadas mexicanas), e a morte e esquecimento de Matus pela população local. Assim como o esquecimento do seu ejército de iluminados, como costumava chamar.

<sup>226</sup> O chamado Plano Colômbia é a intervenção estadunidense, com a intenção de combater o narcotráfico na América Latina, mas que também reflete a situação cada vez mais cômoda do imperialismo estadunidense sobre um dos países mais pródigos em reservas naturais da Amazônia.

<sup>227</sup> TOSCANA, David. *El ejército iluminado*. Op. Cit., p. 9

E a derrota de Matus começa (na escola em que leciona) em seu próprio país, uma nação usurpada pelos EUA que se mostra conformada, submissa e a aceitar a derrota histórica.

Podemos dizer que Toscana traça essa imagem da aceitação e submissão no episódio em que o professor Matus é chamado pelo diretor do Instituto em que leciona e é repreendido. O diretor diz que o professor tem se apaixonado muito pelas suas aulas de História, e ordena que Matus se limite a datas, nomes e eventos, pois tudo o que não está nos livros da escola diz respeito à política, e as crianças não vêm à escola para fazer política.

Tal repreensão ocorre depois que a mãe do aluno Arechavaleta faz uma reclamação contra Matus para a direção do Instituto. A mulher acusa o professor de estar fazendo da escola um ninho de comunistas, e que não havia necessidade de se falar sobre a guerra contra o país vizinho e não fazer passar os EUA por inimigos de seu país. Bastava falar que o território foi vendido aos estadunidenses, pois era mais saudável odiar um presidente morto que os vizinhos do norte.<sup>228</sup>

Na obra de Toscana pode-se constatar mais uma parte da História que deu errado, com a implantação de sistemas políticos autoritários ou mesmo as promessas sociais que não se concluíram ou mesmo falharam em seus intentos, antes e depois da Revolução Mexicana (essa que, em tese, serviria como fonte de esperança de alteração dos rumos de uma sociedade oligárquica e caudilhista em direção a uma sociedade de bem estar social). E se analisarmos mais a fundo, por exemplo, o livro *El último lector*, veremos uma crítica latente à própria derrota dos ideais revolucionários.

Em certa altura desse romance, o personagem Lucio, bibliotecário de Icamole, a aldeia sem leitores, passa a tratar de Porfírio Díaz, último ditador no poder (eleito oito vezes, e 30 anos no governo) antes da tomada revolucionária liderada por Francisco Madero, e que passou pelas terras de Icamole, onde foi derrotado com seu exército durante a rebelião contra o presidente Sebastián Lerdo. Na ocasião dessa rebelião, Díaz e seus homens tomaram puerto del Índio, em Icamole, lugar estratégico para armar a guerrilha. Contudo, o governador de Nuevo León (Carlos Fuero) parte de Monterrey e, apoiado pelos

---

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 25.

generais Julián Quiroga e Juan Guerra, derrota Díaz na batalha de Icamole. Mas em 1877, após continuar sua campanha pelo interior mexicano, Díaz entra na Cidade do México, triunfante, e obriga Lerdo a deixar o poder e a se refugiar em Nova Iorque. Governará até 1910.

Essa presença de Don Porfírio no romance poderia soar, em um primeiro momento, como espécie de louvação (até mesmo irônica, por que não) à figura do ditador. Em *El último lector*, Porfírio Díaz surge de modo indireto, interpretado por outro personagem, a mãe de Anamari, ou Babette, como chama Lucio a menina morta encontrada no poço de seu filho Remigio e confundida com a personagem de um dos romances do autor Pierre Laffitte. A mulher, da qual não sabemos o nome, surge em Icamole, na biblioteca de Lucio, depois de terem acusado injustamente Melquisedec de ter matado sua filha. (Ressaltando que Melquisedec foi apontado como criminoso por Lucio, que o toma pelo mesmo assassino de um romance que lê e assim o entrega à polícia da região). A partir desse momento, a mulher e Lucio se conhecem e ela passa a visitá-lo e diz saber por que Lucio chamou sua filha de Babette e não de Anamari, ela conhece o romance de Pierre Laffitte. Como o bibliotecário, é uma apaixonada por livros, por isso passam a falar deles. Lucio lhe indica obras para ler e os dois passam a tratar de literatura. Lucio conta algumas histórias para a mulher, entre elas a da passagem de Porfírio Díaz, na chamada batalha de Icamole. Assim como Lucio, a mulher passa a tratar a realidade por meio da ficção. E em um dado momento, os dois incorporam outras personalidades para conversar. Uma espécie de pacto, talvez para fugirem às duras realidades de suas vidas: Lucio por viver ali, naquele vilarejo árido, pobre e sem leitores, e a mulher por ter perdido a filha.

Ao visitarem a capela onde jaz o corpo do soldado Pedro Montes, que lutou ao lado de Don Porfírio, em Icamole, Lucio começa novamente a tratar do ditador e é questionado pela mãe da menina morta se continuaria a falar de Don Porfírio, figura sempre a ser lembrada com honra pelo bibliotecário. Ele diz que vai continuar a narrar a vida do ditador, mas pede para que a mãe da menina imagine, como ele, que, ao ser derrotado e deposto do poder, Don Porfírio foi exilar-se em Paris, a mesma cidade em que desaparece a menina Babette, do romance de Pierre Laffitte, e lá, durante os anos finais de sua vida, deve ter passado em frente à porta em que a garota do romance desaparece e por

consequência também a menina Anamari (confundida com a primeira por Lucio). Isso é um fator de convencimento para a mãe, que então sinaliza para um pacto com o bibliotecário e começa ela a falar como se fosse Porfírio Díaz. É a realidade (deslocada) vivida por meio da História e da ficção, mas de um modo desvairado, diríamos. O autor vai construindo ficções dentro da ficção.

E para engendrar sua maquinaria narrativa, Toscana coloca o bibliotecário como leitor de romances, com isso a relação desse personagem com a ficção está sempre a tecer um paralelo na realidade. Lucio passa a viver nos limites entre a ficção e a vida real conforme a trama de *El último lector* vai se desenrolando; isso até chegar a um ponto de saturação em que a ficção e a realidade se confundem, ganhando forte caráter de fantasia e loucura. A morte da menina Anamari, encontrada no poço da casa de Remigio, filho de Lucio, é o ponto inicial (no romance) para que o bibliotecário comece a prever e a interpretar os acontecimentos baseado na certeza que as dezenas de obras ficcionais lidas lhe conferem. Para Lucio, a menina morta apenas repete em circunstâncias pouco diferentes a trajetória de Babette, protagonista do romance francês, do escritor Pierre Laffitte. Não há surpresas para Lucio, pois ele sabe "que há muito mais nos livros do que na vida". E afiança não haver grandes diferenças entre o mundo sensível e o das ideias, como também acredita o próprio autor.

David Toscana em entrevista para o caderno *Ideias* do JB, confessa:

Não existe fronteira entre ficção e realidade, devo muito mais a Dom Quixote que a meu próprio pai. A imaginação e as palavras fazem parte da realidade. Compreendi o sentido da vida em "A ponte para o Drina" [do iugoslavo Ivo Andric, Nobel de Literatura em 1961]. Raskolnikov é para minha consciência o que os padres não foram, e nesse sentido Dostoiévski entendeu melhor Cristo do que os papas.<sup>229</sup>

Retomando as questões da Revolução Mexicana abordadas pelo romance de Toscana, um pouco antes de firmarem um pacto de substituição de suas vidas (a mãe da menina morta e o bibliotecário) para darem lugar a

<sup>229</sup> Extraído do site da Editora Casa da Palavra, no endereço eletrônico <http://www.casadapalavra.com.br/noticia/50/Nao+ha+fronteiras+entre+ficcao+e+realidade>

personagens da História, Lucio faz um discurso louvando diretamente o ditador e ridicularizando a morte do revolucionário Madero. Para Lucio, Díaz foi um grande mexicano, o maior deles. E em Paris, no exílio, de onde não mais voltaria, o ditador soube, em 2 de julho de 1915, que:

El hombrecito que le echó del país, ese Francisco Madero que quiso jugar al presidente, había muerto como una damisela, llorando, corriendo, pidiendo piedad, huyendo de unas balas que inevitablemente entrarían por la espalda, en una muerte que ni siquiera Melquisedec aceptó. Mexico había desterrado al mejor de los mexicanos y a cambio se volvió un botín de buitres.<sup>230</sup>

O que podemos ver, após a queda de Díaz e a ascensão de Madero, foi mesmo um banquete para os abutres, como aponta o romance de Toscana, no trecho acima. Todos os tipos de abutres políticos e suas tendências (que continham diretrizes socialistas, liberais, anarquistas, populistas e se alternaram no poder desde o início da revolução). Madero, apesar de revolucionário, acabou se tornando também uma figura opressora, espécie de traidor da causa da revolução, da qual foi uma das lideranças.

A primeira reivindicação do programa revolucionário foi justamente a da terra usurpada pelos latifundiários. O favorecimento inicial estava voltado para a reforma agrária.

Contudo, o intelectual peruano José Carlos Mariátegui, revela que Madero chegou ao poder por meio de um compromisso com os “científicos”<sup>231</sup>, aceitando desses a colaboração, e conservou ainda o antigo parlamento. Tais transações, pactos, enfraqueceram Madero. Os “científicos” sabotaram o programa revolucionário e isolaram o então presidente dos estratos sociais dos quais tinha recrutado seu proselitismo e se prepararam ao mesmo tempo para a reconquista do poder. Madero perdeu rapidamente sua base popular. Veio então a revolução

---

<sup>230</sup> TOSCANA, David. **El último lector**. México D.F.: Mondadori, 2004, p. 130

<sup>231</sup> Membros do governo mexicano (da elite que estava antes no Poder) que vinham tentando modernizar o país, com base num desenvolvimento a la Europa

de Félix Díaz (Neto de Porfírio), e após essa a traição de Victoriano Huerta, que sobre os cadáveres de Madero e Pino Suárez chegou ao governo do país.<sup>232</sup>

A imagem de Madero, no entanto, foi arranhada em demasia por si mesmo, quando negou seus pressupostos e sua própria origem revolucionária.

Não se pode omitir que Madero foi uma espécie de personificação das afrontas e rejeições que as novas gerações da elite haviam vivenciado sob o regime de Porfírio Díaz. Madero, na virada do século XIX, organizou e liderou inclusive uma coalizão de ricos proprietários para frear as tentativas da Anglo-American Tlahualilo Company de monopolizar os direitos sobre a água dessa região que dependia de irrigação. Contava com o apoio e também apoiava, sobretudo, os membros da classe alta do norte mexicano. Além disso, Madero não tomou as devidas providências que havia prometido ao chegar ao poder. Entre elas a de fazer o possível para aliviar as necessidades das classes mais pobres; entretanto não anunciou mudanças nem melhorias na política salarial; expressou solidariedade aos despossuídos, por outro lado expressou, paradoxalmente, sua convicção de que só o trabalho duro os tiraria daquela situação. O que fez com que muitos o enxergassem, inclusive alguns de seus colaboradores, como espécie de apóstolo e caudilho, mas nunca um governante. Fez ainda pior, buscou apagar sua própria origem, desmobilizar suas forças (aquelas que o vinham apoiando), e adotar medidas preventivas para evitar conflitos com as “garras de tigre” que ele mesmo havia posto em liberdade; esse o plano histórico de Madero.<sup>233</sup>

Quando em sua obra David Toscana ridiculariza Francisco Madero e enaltece Don Porfírio, isso pode nos fazer confundir *El último lector* com uma apologia ao ditador ou às ditaduras a detonar certo reacionarismo por parte do autor. Dado o seu tom não apenas dialógico com as tradições temáticas criadas por alguns escritores do Boom mas também ao seu tom paródico, Toscana parece querer posicionar sua ficção a uma distância não muito grande dos romances (sobretudo os de ficção metahistórica) em que os ditadores são figuras centrais, como já expusemos antes. Junto disso, Toscana dá ainda a

<sup>232</sup> MARIATEGUI, José Carlos. México y la Revolución. In: **Textos Básicos**. Aníbal Aquino (org.). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995. p. 350-351.

<sup>233</sup> CARMIM, Héctor A.; MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução mexicana**: história mexicana contemporânea, 1910-1989. São Paulo: Edusp, 2000. p. 38-39.



impressão de aproximar sua obra de outro tema dessas obras metahistóricas, que é o do crescimento das ditaduras no século passado na América Latina, o que resultou em desaparecimento e tortura de atisvistas políticos da oposição.

Tal louvação à figura do ditador Porfirio Díaz podemos enxergar ainda como crítica indireta à frustração histórica da Revolução Mexicana, a evidenciar suas promessas em grande parte não cumpridas, que colaboraram, em certa dose, para a imagem deste México atual, lugar que carrega ainda traços pré-modernos cuja metonímia na obra de Toscana seria a própria cidade de Icamole com sua falta de leitores (escassa em cultura e ensino), a sua falta de alimentos e falta de água; a soar verdadeiramente como grande derrocada das conquistas da Revolução surgidas especialmente no governo de Obregón, que, segundo Mariategui, distribuiu terras aos campesinos, permitiu o florescimento do regime coletivista em Yucatán, induziu os Estados Unidos ao reconhecimento do México, e teve sobretudo como atividade mais revolucionária a educação. Em seu governo, houve uma extensa reforma da instrução pública, criando métodos originais antianalfabetismo, espaços para os pobres nas universidades, difundindo em escolas e bibliotecas livros de literatura e implantando a obrigação do Estado em educar os filhos dos incapacitados e órfãos. Icamole é o contrário de tudo isso, no México (contemporâneo) de Toscana.

Não é insensato dizer, por isso tudo, que ao ridicularizar Madero, o romance de Toscana denota que tanto Díaz (ditador) como Madero (revolucionário) não diferem muito em suas políticas, que pouco beneficiaram a população mais pobre do país, incluindo nisso os campesinos e os indígenas.

É por meio da ficção também que Lucio incrimina Melquisedec (ao ler um trecho do romance *Ciudad sin niños*, de Paolo Lucarelli) e o entrega à polícia rural, comandada pelo Tenente Aguilar, após ser questionado sobre a menina desaparecida. A resposta do bibliotecário vem na leitura de trechos que podem denegrir Melquisedec e assim colocá-lo como vilão na história da morte de Anamari associando-o à figura do ancião do romance de Paolo Lucarelli.

¿Tiene información sobre ella? Aguilar voltea a su alrededor y detiene la vista un instante en la puerta del pasador oxidado. Lucio sabe que no debe esperar más. No confía en el entendimiento de ese teniente, pero está decidido a intentarlo,

así que comienza a leer en voz alta los renglones subrayados. Nada se sabía de ese hombre. Lo vieron ocupar la casa de Guido Buonafalce tras su muerte en la última crecida del Arno y nadie se atrevió a preguntar si se trataba de una ocupación ilícita o si la modesta edificación le correspondía por herencia [Lucio está lendo trechos do romance de Lucarelli para fazer um paralelo com Melquisedec e incriminá-lo]<sup>234</sup>. Su aspecto descuidado, su gesto con tantas arrugas, su desagradable vejez hacía que los niños le temieran o, al menos, sintieran repulsión hacia él. Por eso un grupo de ellos le inventó una historia: el anciano había llegado entre el lodo y los escombros que trajo el Arno; tenía control sobre las aguas del río y en cualquier momento, si alguien lo provocaba, podía ordenar otra inundación. Lucio tuerce la boca. Hubiera bastado con leer el fragmento sobre la desagradable estampa del anciano; mencionar ríos e inundaciones en este desierto acabará por confundir al teniente Aguilar [...] Pasa cuatro páginas y continúa en el siguiente subrayado. Se volvió loco, o así lo pensaba la gente, porque cada día el anciano llenaba de tierra un cajón en su carreta y llevaba a tirar al Arno, a dos leguas de ahí...<sup>235</sup>

Lucio continua lendo o livro de Lucarelli até chegar ao ponto que considera ainda mais direto para incriminar Melquisedec.

Un día se perdió Benedetta, la hija de los Spada; otro, Luigi, el chico que ayudava en el expendio de pan; finalmente, la madre de Marina, preocupada salió a las calles gritando ¿donde está mí hija? Se organizó una búsqueda por toda la ciudad [...] los padres que salen a sus labores del campo y talleres con sus hijos atados. El viudo Antonelli lleva nueve críos como cuentas de un collar; la señora Perassi sale con su hija de quince años atada a la cintura, que a su vez lleva a su pequeño hijo ceñido con una cinta de algodón [...] Y así se hace durante un tiempo, pero cuando los adultos se cansan, los niños, más que salir atados, simplemente ya no salen; y la ciudad se vuelve un lugar dolorido, apagado, sin luz; y el anciano continúa pasando de un lado a otro con su cajón de tierra, lleno de ida, vacío de vuelta, y pobre loco, continúan diciendo, pero a sus espaldas; ya nadie quiere burlarse de él, piensan en los hijos que nunca volvieron, en los muertos convertidos en polvo, en esa tierra derramada en el Arno, en una inundación que acabaría por aniquilar a todos. Lucio cierra el libro con fuerza, como si una mosca se hubiera posado entre las páginas. ¿Qué quiere usted decirme?, el teniente se pone de pie y su tono de voz hace que los dos policías entren. Espérenme afuera, ordena y va a la puerta para cerrarla. [...] ¿Qué quiere usted decirme? Nada, señor, yo solo estaba leyendo. El libro yace cerrado [...] Teniente y bibliotecario se sostienen la mirada durante varios segundos; uno en espera de distinguir nerviosismo; otro con el deseo de que el visitante comprenda y se marche. En eso

<sup>234</sup> Acréscimo nosso.

<sup>235</sup> TOSCANA, David. **El último lector**. *Op Cit.* p. 62-63.

suenan el cencerro de Melquisedec. El agua llega a Icamole y la gente empieza a caminar hacia la carreta con jarras y botes en mano. Espero que su información sea fidedigna, dice el teniente, o vendré por usted. [...] Vamos a llevarnos a ese hombre, dice a los dos policías mientras señala a Melquisedec, solo esperen a que termine de repartir su carga.

Hasta entonces comprende Lucio que la lectura fue perfecta, que Melquisedec trae en sus tambos el agua del Arno.<sup>236</sup>

Sobre essa personagem, Melquisedec, podemos dizer que encarna o salvador a trazer água todos os dias da cidade vizinha de Villa de García, do outro lado da Serra del Fraile. O que demonstra, esse ponto do romance, o descaso do Estado para com a solução dos problemas da comunidade — e que geralmente engendra algum líder espontâneo em decorrência da própria situação de penúria social. Ou mesmo essas figuras messiânicas, que podemos encontrar em Melquisedec, que serão “crucificadas” (feito o Cristo, morto após ser acusado de um crime) pelas mãos pesadas, agora presentes, do Estado. Coincidência ou não, a guarda rural é a mesma a que pertence o cabo que, junto a um membro do exército federal, assassinou Madero e Pino Suárez (vice-presidente), sob o comando do ditador e traidor de Madero, Victoriano Huertas (então no Posto de Ministro da Guerra), em 1913.

Nesse caso, de *El último lector*, aquilo que o governo não provê a Icamole, água e portanto sobrevivência em meio à aridez, Melquisedec o faz. No livro do Gênesis, ele aparece e desaparece qual um “meteoro”, e podemos vê-lo na cena bíblica em que Abraão ao retornar de uma batalha vai o encontro do sacerdote Melquisedec (portador de pão e vinho), para receber o sustento alimentar, que ajuda o chefe e seus guerreiros a se recuperarem.

Assim como no Gênesis, em *El último lector* Melquisedec surge e desaparece, mas pelas mãos dos policiais, e qual a figura bíblica ninguém conhece sua origem e também seu destino (então nas mãos da polícia rural, que representa o Estado opressor).

*El último lector*, pois, não é apenas a frustração de um bibliotecário que vive no árido interior mexicano, que vê a biblioteca de que toma conta (antes um projeto estatal; depois, local abandonado pelo próprio governo) perder o vínculo com a sociedade exatamente por falta de leitores, mas é a representação da

---

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 63-65.

falência do sistema político e social da América Latina. Exemplo claro é mesmo a biblioteca, ou seja, o espaço público sendo relegado ao ostracismo — é a problematização do sistema que deveria promover o senso de coletividade, mas não o propicia. É a nação em vias de extinção pela aridez de soluções e de ideias. Ou como nos faz pensar Marcelo Pen<sup>237</sup>, sobre *El último lector*, ao tratar da mescla de ficção e realidade vivida por Lucio: essa nos remeteria à “descontinuidade da vida”, que necessita vir amparada na imaginação, espelhando uma nação em vias de extinção, estilhaçada por revoluções e governos passageiros. O México do passado registrado por Toscana não deixa de ser a metáfora de um México atual, ou de uma América Latina atual.

Toscana estabelece uma relação dialógica com a ficção metahistórica surgida na América Latina, com Fuentes, Carpentier, Roa Bastos etc, quando acrescenta formas distorcidas e fantásticas de um passado alternativo, originadas a partir de esperanças frustradas do presente, além de inúmeras reflexões, advertências ou consolações. Pensar em *El último lector*, em *El ejército iluminado*, é pensar nessa busca por um passado alternativo, ou seja: o que poderia ter sido e não foi, em decorrência das políticas oligárquicas, caudilhistas, e das políticas predatórias do capital financeiro estrangeiro, além das próprias contradições políticas nos governos dos países latino-americanos a gerar uma cultura sempre de dependência externa e de baixa autoestima.

Trazer o espectro de Don Porfírio para o romance é falar do que poderia ter sido e não foi, sobretudo, conhecendo o pensamento político de Toscana, que busca revelar também (subjacentemente) a política antiimperialista que Díaz proporcionou ao México, tentando, apesar de ser um ditador, resgatar esse sentimento de independência em relação ao vizinho do norte sempre dominador, e em relação às metrópoles europeias. Díaz, apesar de tudo, levou progresso econômico para o país e uma forte indústria, que seria sinal claro da evolução nacional, mas, paradoxalmente, limitada por favorecimentos à elite dominante. Com Madero, representando esperança de mudanças, ocorreu também uma

---

<sup>237</sup> PEN, Marcelo. **Nova literatura latino-americana traz prosa elaborada**. Disponível em arquivo digital em: [http://www.casadapalavra.com.br/noticia/53/Nova+literatura+latino\\_americana+traz+prosa+elaborada](http://www.casadapalavra.com.br/noticia/53/Nova+literatura+latino_americana+traz+prosa+elaborada). Acesso em 15 abril de 2012.

tentativa de enfrentar a opressão estadunidense, porém seu consenso com os científicos (provenientes da elite liberal) comprometeu em grande parte as esperanças dessas alterações. Então, podemos dizer que Toscana se utiliza de Don Porfírio para propor um passado alternativo, tanto quanto com Madero e o desencadear da revolução. Se a política tanto de Díaz quanto de Madero e dos revolucionários seguissem diretrizes menos oligárquicas, sem desprezar as camadas mais pobres, o campesinato e as reformas no sistema trabalhista e a reforma agrária, o México poderia em grande parte, como toda a América Latina, estar em situação bem mais desenvolvida social, econômica, política e culturalmente.

Vemos também essa busca por um passado alternativo na louca empreitada de Matus e seus iluminados que pretendem, num grau elevado de fantasia, alterar o presente a partir de um fato histórico passado que pesa até hoje sobre a sociedade mexicana. O romance parece querer nos mostrar que a usurpação por parte dos estadunidenses do território mexicano tem muito a ver com as mazelas econômicas e sociais do país de David Toscana e dos membros Crack.

Contudo, as soluções representadas pelos ideais de Lucio e de Matus parecem mesmo que nunca virão. A falta de uma consciência nacional e coletiva sobre o passado e sobre a soberania de uma nação, por parte dos próprios mexicanos (mostrada nos romances), isola um idealista como Matus que é tido por louco na escola onde leciona e por muitos de seu próprio círculo social. E Lucio também é um ser isolado, utópico solitário qual Matus.

Por outro lado, o professor de História encontra apoio em figuras ingênuas, os iluminados, que por serem também marginais ou rejeitados socialmente passam a se enxergar dentro de uma causa que elevará a importância de suas vidas. Podem se transformar em heróis nacionais. Porém, de modo que nada se conclua em vitória. E sim em mais derrotas. Serão esquecidos. Serão os loucos do exército de um idealista que por conhecer a História do próprio país será jogado à margem. E sempre tido como um ser utópico. *El ejército...* é a alegoria da derrocada das utopias coletivas tão importantes para a América, desde seus movimentos de independência, depois

seguidos pelos movimentos de independência cultural e intelectual sobretudo a partir das vanguardas.

Nesse ponto, na representação de um ideal coletivo mostrado em *El ejército...*, podemos traçar uma relação, mesmo que indireta, com os ideais coletivos de que falamos acima, representados nas lutas das vanguardas e das conquistas do Boom. Toscana busca com sua obra uma independência dos temas recorrentes nos escritores de McOndo e Crack, temas globalizados, internacionalizados, em que o espaço latino-americano ou não surge, como no segundo grupo de escritores, ou surge apenas na representação do indivíduo e sua existência nos grandes centros urbanos. Toscana, mesmo isolado dos grupos literários, abre um diálogo com as utopias e desejos de conquistas das vanguardas e da melhor fase do Boom, de recuperações temáticas do passado do México. Foge à temporalidade imposta pela sociedade globalizada, a la McOndo, e com isso foge aos temas mais marcantes para esses escritores. Assinalando seu território narrativo na reconstrução ficcional da História mexicana e, por conseguinte, do continente latino-americano. David Toscana promove a própria emancipação criativa em relação à sua geração.

Podemos dizer que a ficção de Toscana nos dá uma fantasia de alteração do futuro pela distorção do passado ou sua reinvenção. Nos faz enxergar (como já fizeram os autores do Boom) o próprio passado como alternativa, gerando reflexão sobre nosso processo de desenvolvimento. Também nos adverte para o que esteve lá atrás no tempo e que continua no presente, e talvez mesmo continue no futuro. Eis um diálogo bem travado com o Boom, no sentido da problematização de um país e de um continente, algo que não encontramos em obras com as de Volpi e Padilla ou na ficção de McOndo.

Isso nos remete, ao compararmos Toscana com esses outros autores de sua geração, ao pensamento de Eduardo Coutinho quando trata do processo arguto e meticuloso, que poderia ser representado, por exemplo, pela imagem antropofágica do Modernismo brasileiro ou da transculturação; a partir do que criou-se um discurso literário a um só tempo afirmativo e crítico, que embora mantendo uma preocupação ontológica (a construção identitária da América Latina), substituiu a *naïveté* romântica por tintas fortemente paródicas; e apesar do tom crítico, em que se baseavam todos os movimentos de vanguarda

subcontinental, desde o Ultraísmo de Borges até o Modernismo brasileiro, a questão da identidade cultural e nacional foi tratada nesses movimentos a partir de uma perspectiva ontológica, o que explicaria em grande medida o fato de eles terem sido seguidos de uma série de movimentos regionalistas engajados, cuja meta era a denúncia da realidade econômica e social da América Latina.<sup>238</sup>

De certo modo, o diálogo e a recuperação por parte de David Toscana desses ideais das vanguardas e das pós-vanguardas latino-americanas traz para o debate de modo muito atual a questão da representação do sujeito latino-americano e um mundo que agora quer tudo globalizar. A realidade econômica, bem como a questão identitária do sujeito do subcontinente, muitas vezes vistas sob tintas paródicas, são atributos da obra do escritor mexicano, bem como o discurso crítico, lembrando mesmo os momentos mais ousados das vanguardas e pós-vanguardas. Mas fato é que David Toscana parece se embrenhar numa aventura quixotesca e solitária buscando um percurso diferente dos de sua geração, que criam movimentos e manifestos não em busca de um discurso comprometido, mas justamente o contrário, um discurso sem posicionamentos, conformista, no caso de McOndo, ou subjugado pelas intenções do mercado de *best-sellers* internacionalizados, caso do Crack. Por isso, Toscana surge como espécie de exército de um homem só perante sua geração.

Na tentativa de aprofundar a compreensão da obra de Toscana e das qualidades que vemos em sua obra, nos apoiamos também no debate sobre o pós-ocidentalismo.

Se até 1976, escreve Mignolo, partindo da leitura de Retamar, não era tão problemático falar em latino-americanos verdadeiros, hoje vemos que toda a mudança ocasionada pela globalização planetária com o alastramento dos capitais transnacionais e o crescimento das migrações em massa, isso tudo torna mais difícil falar de latino-americanos na condição de “verdadeiros”. A América Latina como entidade geocultural criada pelos desenhos imperiais tem seu desenho formado de modo conflituoso, até porque isso se deu durante o próprio processo de ocidentalização. A encruzilhada (ou zona de fronteira) que isso nos proporcionou engendrou a tensão entre o que se considera próprio e o que se considera do outro. Toscana, em seu empenho intelectual, ao contrário

---

<sup>238</sup> COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina**. *Op. Cit.* p. 63-64.

dos seus contemporâneos do Crack e McOndo, busca refletir com senso crítico acerca não (diríamos) da odidentalização em si, mas de algo que já podemos chamar de tentativa de reocidentalização da América Latina, pois após a libertação subcontinental das ditaduras militares de mãos dadas com o capital estrangeiro, para a criação de um mercado consumidor atrativo para as multinacionais, vemos que a tentativa de borrar identidades locais e fazer do mundo uma só aldeia (para aumentar a dependência cultural e financeira de nações mais vulneráveis em relação aos países ainda dominadores) é a nova onda dos apologistas do capital financeiro metropolitano que agora, em vez, de mostrarem os dentes afiados em bocarras neocolonizadoras e predatórias a olho nu, surgem então com o eufemismo “globalização”. O que implica que o mundo deve viver uma mesma e única temporalidade, em teoria. Mas a obra de Toscana, em sua fabulação, muito realista na verdade, nos joga diretamente para os *pueblos* de Icamole e Santa María del Circo e começa a nos evidenciar que o mundo e sobretudo a América Latina, local de enunciação do escritor, são compostos de outras e várias temporalidades. De outros espaços que não apenas as metrópoles contemporâneas, louvadas por serem eternas zonas de fronteiras e de fluxo transnacional constante.

David Toscana, ao localizar o espaço de suas narrativas no interior, o deserto, traça um diálogo com alguns dos principais autores do Boom. Faz uma espécie de retorno às obras do passado e busca, tanto no âmbito temático como formal, a atualização da literatura latino-americana. Busca uma nova emancipação criativa e uma nova e necessária descolonização intelectual e espiritual, como fizeram as vanguardas e os autores do Boom. E isso o coloca em uma posição diretamente contrária aos escritores de sua geração, sobretudo aos de McOndo e Crack. Um dos pontos em que David Toscana aposta como contraposição às receitas dos manifestos dos dois movimentos citados é o retorno, como já salientamos, ao interior do México, ao espaço e o tempo não globalizados, não internacionalizados, como se propusesse a refundação da literatura do subcontinente a partir dos espaços áridos do interior de seu país, locais isolados e alegóricos como Santa María del Circo ou Icamole, metonímias de um continente ainda com rincões de atraso e pouco tocados, ou nada, pelo “moderno”.



Apesar de seu diálogo com os grandes autores do Boom, David Toscana descarta, em seus romances, o sobrenatural<sup>239</sup>, coloca isso como um dos limites para não se tornar apenas uma cópia atualizada de Márquez, Carpentier, Rulfo e companhia. Contudo, parte para uma representação da realidade social fundada no conceito de aldeia/invenção, presente nos autores do Boom. E é essa mesma estética de aldeia/invenção que vemos em Rulfo (Comala); em Márquez (Macondo), e em Onetti (Santa Maria). Nesse sentido, temos uma intenção criativa que se liga a questões colocadas por Antonio Cornejo Polar, em *Escribir en el aire*, para as últimas décadas da literatura latino-americana. Seriam essas: 1) o tempo da nova narrativa, a poesia conversacional, o teatro de criação coletiva, os hinos *callejeros*, o grafite: a cultura dos sessenta; 2) tempo da identidade nacional ou latino-americana, do Realismo Mágico e do testemunho, a época da teoria da dependência: os anos setenta; 3) Reivindicação da pluralidade e das minorias, tempo de revalorização das literaturas étnicas e outras marginais.

Aymar de Llano diz que o conceito de aldeia/invenção tem mais a ver com os dois primeiros momentos colocados por Polar, e que a urbe degradada tem sintonia com a terceira. Toscana foge da urbe problemática. Fora Icamole e Santa María del Circo, dois *pueblos*, parte da caminhada dos iluminados<sup>240</sup> também se dá em um espaço fictício singularizado quando saem em busca de El Álamo no Texas, para reconquistar os territórios mexicanos perdidos para os EUA. Nesse sentido, recuperar o conceito de aldeia/invenção nos permite afirmar que Toscana se conecta aos autores do Boom e que por isso tende mais para o segundo momento colocado por Polar. Contudo, faz isso em um momento em que a vida na América Latina e grande parte de sua literatura se conecta ao mundo das grandes cidades, de nações e metrópoles internacionalizadas, globalizadas.

Como Carpentier e Márquez abriram um clarão na selva para fundarem Santa Mónica de los venados (*Los pasos perdidos*, 1953) e Macondo (*Cien años de*

---

<sup>239</sup> Cabe colocar aqui que nesse sentido Toscana se aproximaria mais de Kafka e Cervantes, em cujas obras a realidade se transforma apenas nas mentes dos personagens; a realidade é distorcida pelo modo como esses projetam o mundo em suas consciências. É uma espécie de desvario, de alucinação que os personagens de Toscana promovem ao leitor, e não uma realidade transformada em sobrenatural, como no caso dos autores do Boom.

<sup>240</sup> Referência às personagens de *El ejército iluminado*, Tusquets Editores, 2007.

*soledad*), a ficção de David Toscana funda no deserto mexicano Santa María del Circo e Icamole. E não há como não ver paralelos entre as obras mestras do Boom e a de Toscana. Se nas obras de Carpentier e Márquez, as aldeias estão marcadas pela escritura, pela relação com o logocentrismo, com a palavra escrita, podemos inferir que, ao criar Icamole, Toscana nos traz também essa mesma questão por outro viés, utilizando-se da leitura e não mais da escritura para representar a degradação do sistema cultural, que tem nos livros e na palavra escrita o mesmo que o supérfluo, ao contrário do que mostra a obra de Carpentier<sup>241</sup>, em sua Santa Mónica, em que o anônimo protagonista, refugiado no *pueblo*, distante da civilização, espera reavivar sua energia criativa para compor um poema musical baseado na *Odisséia*. Para isso, pede ao Adelantado<sup>242</sup> papel para escrever, mas o primeiro necessita também do papel, escasso, para redigir as leis de sua recém-fundada sociedade. O protagonista do romance de Carpentier recebe um caderno, o qual ele logo enche com sua escrita, e então suplica mais papel ao Adelantado. Consegue outro caderno, mas é advertido de que será o último, então passa a encher as linhas com letra muito pequena, aproveitando todos os espaços disponíveis. É obrigado a reescrever e a apagar o que compôs, visto que carece de espaço para avançar. A escrita estaria então vinculada à fundação das cidades; e a origem do romance moderno latino-americano estaria apoiada nessa relação com o texto escrito sob forma de manuscrito inconcluso, que podemos encontrar também em *Cien años de soledad*, nos escritos de Melquíades. *Los pasos perdidos* surge qual um arquivo, armazém de relatos mestres produzidos para narrar sobre a América Latina. Assim como o narrador protagonista não pode apagar seu passado e começar um novo (ele veio da Europa, do mundo moderno), o livro, ao buscar uma nova e original narrativa, deve conter todas as anteriores e, ao se tornar arquivo, retornar a mais fundacional dessas modalidades. *Los pasos perdidos* remonta aos inícios da escrita em busca de um presente vazio no qual deve ser feita a primeira inscrição. Isso teria a função de dismantelar a ilusão central capacitadora da escritura latino-americana, que é a ideia de que em um novo mundo pode se ter um novo começo, livre da história. Um novo começo é sempre já história.

---

<sup>241</sup> Segundo Roberto González Echeverría, em **Mito y archivo**: una teoría de la narrativa latinoamericana. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2000. p. 23-27.

<sup>242</sup> Autoridade local.

Em sentido inverso, *El último lector* mostra a desvalorização da escrita na sociedade latino-americana, a desvalorização do saber por meio da falta de condições para que Lucio mantenha a biblioteca de Icamole, lugar de pessoas que não leem, que nunca entram para emprestar um livro e que sobretudo menosprezam o saber contido neles.

...cuando llegó el día de abrir la biblioteca, ya la gente estaba llena de argumentos contra los libros: las novelas cuentan cosas que no existen, son mentiras. Si acercó las manos al fuego, le dijo [a Lucio], me quemo; si me encajo un cuchillo, sangro; si bebo tequila, me emborracho; pero un libro no me hace nada, salvo que me lo arrojes en la cara. Otras personas rieron ante este comentario y el tema quedó saldado.<sup>243</sup>

Lucio torna-se então o único e solitário leitor em Icamole, resistindo em manter um espaço para a cultura, que foi instalado ali com ajuda do Estado e depois abandonado por esse. A única presença do Estado que se vê no local é por meio da polícia rural que leva preso Melquisedec e uma vez ou outra o caminhão pipa para levar água à população, trabalho antes feito voluntariamente pelo carroceiro sequestrado pelos policiais.

A biblioteca como projeto voltado à coletividade, ao social, ao desenvolvimento do saber, ao ser abandonada reflete uma das condições mais miseráveis da América Latina, que é a falta de letramento, a ignorância por falta de estímulo e acesso a bens culturais. Reflete o abandono do interior distante, relegado à cultura de subsistência, em que comer e beber água tornam-se o mais importante e únicas urgências.

A resposta de Lucio ao Estado quando recebe o comunicado do encerramento de apoio e fechamento da biblioteca é enfática. Em uma carta, declara que assim como a água faz mais falta no deserto e a medicina na doença, os livros são indispensáveis em um lugar em que ninguém lê. Mas não obtém retorno e o pagador do Estado que lhe entregava uma quantia de dinheiro de tempos em tempos não retorna mais e Icamole é abandonada de vez pelo governo mexicano. Como a biblioteca fica em sua própria casa, Lucio decide

<sup>243</sup> TOSCANA, David. *El último lector*. Op. Cit. p. 35.

mantê-la por sua própria conta.

E como salienta o crítico mexicano Christopher D. Michael, ao ser a biblioteca oficialmente interrompida em suas funções, Lucio atribui a si mesmo os poderes de demiurgo e assim apenas ele decidirá a vida e a morte, a aniquilação ou a posteridade de cada exemplar de literatura universal (romances inventados por Toscana) que chega a Icamole. Lucio passa então a custodiar o que em princípio não importa, o livro, depósito decrépito do saber.<sup>244</sup>

Em *Los pasos perdidos* e *Cien años de soledad*, vemos a escrita como fundacional para as cidades latino-americanas. Há disputa inclusive por papel entre o protagonista da obra de Carpentier e o Adelantado da aldeia. Em Icamole, ao contrário, ninguém dá importância aos livros e muito menos ainda à escritura. Ao anular a lógica da fundação da aldeia latino-americana por meio da escrita, David Toscana atualiza o debate sobre o letramento no território do subcontinente e como a falta desse leva uma sociedade à precariedade, pois os problemas de Icamole não são apenas de escassez, são também de falta de saber.

O exemplo da biblioteca de Icamole, como reino condenado por uma comunidade imemorial e orgulhosamente iletrada, representa a conversão da ficção (convertida em algum ponto cego do século XX) em realidade diária, habitual.<sup>245</sup>

Ao contrário das aldeias tomadas por modelos fundacionais de cidades da América Latina como espaço, entre outras coisas, de letramento, vistas nas obras de Carpentier e Márquez, *pueblos* como Icamole e Santa María del Circo se mostram como reflexos do processo de modernização das grandes cidades, que espalham as consequências do sonho burguês de vida moderna nas pequenas cidades latino-americanas, esvaziando-as. E o que teria de atual nisso? A reflexão de que ainda hoje os níveis de modernidade na América Latina são desiguais. Além disso, a vila de Icamole atualiza a metáfora do deserto, representando a infertilidade do ambiente e das pessoas, que não leem nem escrevem, e não só isso: comem mal e são abandonadas praticamente à própria sorte. No seu passado remoto, esse lugar em que não chove esteve coberto

---

<sup>244</sup> MICHAEL, Christopher R. **Diccionario crítico de la literatura mexicana**. *Op. Cit.* p. 497.

<sup>245</sup> *Idem.*

pelo mar, como mostram os pequenos fósseis nas pedras descritos em *El último lector*. A representação da esterilidade social e cultural, uma vila sem leitores, abandonada, metaforiza-se nesse deserto, lugar que perdeu sua fertilidade no presente, lugar que antes era mar e agora expira por causa da seca e do abandono de ideais, governo, cultura, economia etc.

Nos romances dos autores do Boom, inaugurar uma sociedade com a escrita é uma tentativa de fugir ao intolerável ciclo latino-americano de repetições políticas e sociais. Já com Toscana, o inverso se dá, em seu romance a sociedade expira, vai se extinguindo na miséria material e cultural, essa última representada pela relação com a escrita literária em *El último lector*. Não há fuga às repetições das mazelas geradas pela política e no campo social. Há somente a aridez, a ideia de finitude, a ausência de esperança em relação à alteração do eterno ciclo de negatividades históricas no qual está envolvida a sociedade do subcontinente latino-americano.

Ou como propõe Christopher Domínguez Michael (que coloca *El último lector* como uma novidade para a literatura mexicana), seria esse livro de David Toscana uma reflexão sobre o México, ou qualquer outro lugar de características parecidas, como um país sem livros, uma nação onde a leitura de textos de literatura é um privilégio de casta ou mesmo uma excentricidade manifesta. Toscana faz verdadeira literatura baseado em um drama público e propõe um romance sobre o livro como obsolescência.<sup>246</sup>

O espaço na narrativa de *El último lector* e *Santa Maria del Circo* se dá por locais marcados pela atemporalidade. É outro tempo, distinto do tempo da hipermodernidade, distante do tempo que passa veloz nas grandes metrópoles, do tempo marcado pelas grandes vias expressas, dos trilhos do metrô, das conexões aéreas rápidas entre as cidades globalizadas, da instantaneidade dos contatos e das informações via internet e outras conexões (celulares, computadores portáteis etc.). O tempo nesses romances de David Toscana passa lento. Parece um tempo morto, fantasmal, um tempo que insiste em não passar e fica a assombrar a existência áspera dos personagens. É o tempo cíclico, em que as fatalidades sempre retornam, circularidade que encontramos em obras de Márquez e Rulfo.

---

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 496.

Nos romances de David Toscana há, como nesses dois escritores, um determinismo contra o qual não se pode lutar. Ignacio Matus é derrotado em seus intentos de recuperar a pátria perdida, em *El ejército iluminado*; os personagens de *Santa María del Circo*, após terem tentado formar uma nova sociedade, se desentendem, passam a ser repressores uns com os outros e ao final retornam ao sistema explorador e repressor dos donos do circo Mantecón Hermanos. Em *El último lector*, o povoado de Icamole está abandonado pelo estado, os livros abandonados pelos leitores, e Lucio abandonado em seus ideais, além de ter perdido sua mulher. Os reveses do começo dessas narrativas não são aliviados ao final, a situação desses lugares e a vida das pessoas ali serão eternamente marcadas pela solidão, sofrimento, abandono, frustração, derrotas, expressando como em Rulfo e Márquez um cunho existencial pessimista por parte do autor e também, parecido a esses dois gigantes da literatura latino-americana, Toscana traz uma visão trágica da vida humana, apesar do humor contido em sua obra.

Como os autores do Boom, o escritor de Monterrey é dono de uma cosmovisão amarga e negativa, engendrando, como esses escritores mais antigos, um ceticismo enorme em relação aos benefícios da sociedade contemporânea e também em relação ao mito de uma sociedade primitiva, pois nos vilarejos de Toscana não há caminhos para uma vida mais digna e melhor, mesmo nos locais distantes dos grandes centros, voltados a um modo de vida mais próximo ao tradicional e em muitos casos ao arcaico.

A ideia dominante em Toscana é a de que não há redenção, o homem vive cercado de solidão e violência (mesmo que não explícita). Como Fuentes, Donoso, Carpentier ou Márquez, Toscana também nos dá um sintoma de pesadelo em suas obras, em que não podemos enxergar o avanço de nossas sociedades, presas à circularidade dos reveses, que dão um giro na História e voltam a nos fustigar.

Ao caráter hipermoderno que configura a realidade de seu tempo, Toscana responde (como Rulfo, Márquez, Carpentier, Fuentes e outros que responderam à modernidade que buscava se instaurar na América Latina décadas antes) com um registro da realidade mesclada à imaginação dada à invenção, ao não puramente real.

David Toscana abre um diálogo intenso com os escritores do Boom, quando rechaça as formas de realismo fundamentadas em um sistema-espelho da vida social, cotidiana, individual etc., presentes nas obras de seus contemporâneos, sobretudo nos mcondistas, como vimos anteriormente.

Donald Shaw<sup>247</sup> nos fala que um dos aspectos de rechaço ao realismo presente nos escritores do Boom era o de enfatizar os aspectos ambíguos, irracionais e misteriosos da realidade e da personalidade, desembocando por vezes no absurdo como metáfora da existência humana. De uma maneira a mesclar esse rechaço ao humor, o que torna o procedimento de Toscana um tanto diferente dos autores do Boom, vemos que o tratamento da realidade nas obras do escritor mexicano se dá nessa recusa ao registro meramente realista.

Como exemplo, temos a mescla da vida com a ficção e a História representadas em Lucio e na mãe da menina morta, em *El último lector*, temos a maratona que Matus corre contra o estadunidense Clarence DeMar, que ocorre apenas em suas projeções, temos os atores de circo, que são a alegoria da humilhação, exploração e subserviência humanas em “*Santa María del Circo*”, fundando uma nova sociedade em um vilarejo abandonado e assumindo outras identidades (todas fictícias); ou seja, os personagens transformam suas duras realidades para que possam suportar o presente e tentar alterar o futuro. Contudo, a realidade de suas vidas se torna tão problemática quanto antes e eles, em suas novas personas, tornam-se carrascos de si mesmos.

Se por um lado David Toscana rechaça o puro realismo e também o sobrenatural, típicos dos livros do Boom, vemos que, mesmo assim, há um ponto em *El último lector*, a partir da ficção dentro da ficção, do livro dentro do livro, que tangencia o sobrenatural, flerta com o elemento maravilhoso. Isso acontece quando um elemento fantasmagórico tenta Remigio, filho de Lucio, que passa a considerar a possibilidade de que os restos mortais da menina Babette (Anamari), encontrada no poço de sua casa e depois enterrada sob as raízes de um abacateiro em seu quintal, possam ser sugados por essa árvore e assim seus frutos se transformarem em seres fantasmagóricos, como no romance de Alberto Santín, em que as maçãs são animizadas como se fossem o menino assassinado a denunciar seu assassino. Remigio passa a confundir ficção e

---

<sup>247</sup> Cf. *Nueva narrativa hispanoamericana*, Op. Cit. p 245.

realidade assim como faz seu pai, e então começa a crer que os abacates podem ajudar a denunciá-lo como criminoso a partir do momento em que esses, como no romance de Alberto Santín, passem a ganhar vida e rostos com expressões da menina morta. Partindo então da ficção, Remigio é tentado pelo sobrenatural, acreditando que sua vida será como a do assassino do romance que lê.

Pues a juzgar por todos los aguacates que trajiste Santín no debe estar tan errado. Y ante la interrogación en los ojos de Remigio, Lucio continúa. Su personaje corta todas las manzanas tan pronto entierra al niño. ¿Y luego?, cuestiona Remigio, la contraportada dice que las cosas le salen mal. Sí, todas las manzanas que brotan a partir de entonces traen la cara del niño; el asesino las corta y se las da a los burros, pero las manzanas siguen brotando, cada vez más rápidamente. Un día el árbol está pelón y, al siguiente, lleno de manzanas maduras, rollizas, acusadoras. Déjame en paz, Esteban, grita el asesino, porque así se llamaba el niño, pero Esteban continúa surgiendo en las manzanas con distintas expresiones que van de la alegría a la rabia o la tristeza. Una noche decide intentar algo: comer una de las manzanas. Elige una de gesto formal, de ojos entrecerrados. La mira durante largo rato en lo que se atreve a dar la primera mordida. No puede. Se marcha a una cantina con la manzana y, una vez ebrio, se pone a conversar con ella [...] Perdóname, Esteban, ¿qué debo hacer para que me dejes en paz? [...] La escena es larga, de unas diez páginas, en las que se repasa la infancia del niño y las impresiones del cantinero. Casi al final del capítulo, el asesino grita yo maté a Esteban Sifuentes, fui yo, con mis manos, avínsele a sus padres, a la policía, a un sacerdote [...] Remigio alza la voz. ¿Entonces por qué [pregunta a Lucio] me sugeriste que yo hiciera lo mismo? <sup>248</sup>

Contudo, reforçamos, é só um tangenciamento. A ficção dentro da ficção possui aspectos sobrenaturais. Mas a partir do momento em que Remigio crê que sua vida pode repetir o romance, *El último lector* deixa-se, por momentos, ser invadido pelo sobrenatural, que logo depois será descartado.

.Partindo dessa estratégia narrativa vista na ficção de Toscana, acreditamos ser importante saber o que o autor pensa acerca do sobrenatural, procedimento mais típico do maravilhoso e do fantástico. O que ele diz não deixa de ser uma forma também de reconhecimento de suas heranças literárias.

<sup>248</sup> TOSCANA, David. *El último lector*. Op. Cit. p 50-51.



O autor revela que de Gabriel García Marquez herdou o ritmo, de Jorge Luis Borges, o "escultor de gelo", dispensa o legado e diz crer que o que está na imaginação é tão importante quanto o que há no mundo tangível. Aceita também que existe em sua obra algo de "Dom Quixote", de Kafka e de Beckett, mas revela não existir o sobrenatural, a magia ou os sonhos, apenas mentes desconcertadas e liberdade de imaginação.<sup>249</sup>

Essas mentes desconcertadas e a liberdade de imaginação proposta por David Toscana é, de algum modo, podemos dizer, uma ponte dialógica com a obra de Rulfo, uma de suas referências. Se em *Pedro Páramo* vida e morte não se distinguem, em Toscana ficção e realidade também não se distinguem, além do que a fantasia também não será separada da realidade, como se pode ver em *El ejército iluminado*, com Matus a acreditar que pode proclamar uma guerra contra os EUA e sair vencedor, o que vai se revelando, à medida que o romance se desenvolve, como algo que se dá como mera projeção na realidade daquilo que se dá na mente "desquiciada" dos personagens. Ou seja, a fantasia, então, é o que move e traz sentido de existência a essas figuras marginais, um professor de História desacreditado pela sociedade junto de seu grupo de crianças com problemas mentais.

Se na obra de Rulfo a atmosfera angustiante tem por base uma mescla de realidade e sobrenatural, o que coloca o leitor com a sensação de que o mundo e as ações humanas fogem a todo intento de explicação racional, podemos colocar as obras de Toscana dentro dessa mesma intencionalidade de fuga à explicação meramente racional do mundo e das ações humanas.

A ficção dentro da ficção ou o desvario das personagens também encaminham a obra de Toscana em direção a outra referência forte das letras latino-americanas: a obra de Juan Carlos Onetti.

Se pegarmos, por exemplo, o final do romance *La vida breve*, de Onetti, vemos nesse trecho uma espécie de modo cervantino que faz o personagem Brausen (escritor de um roteiro de cinema), durante o carnaval, abrir um mapa e depois de traçar um círculo que assinala Santa María, se ache de repente numa praça desse local. Brause então entra na ficção dentro da ficção, em

---

<sup>249</sup> RANGEL, Vivian. **Não há fronteiras entre ficção e realidade**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.casadapalavra.com.br/noticia/50/Nao+ha+fronteiras+entre+ficcao+e+realidade?PHPSESSID=2dbe9b9e25422b025fd6cda979ad0ef2>, Acesso em maio de 2009.

que habitam seus personagens. Esse final do romance espelha a realidade com a ficção. Com *La vida breve* (1950), Juan Carlos Onetti é um dos primeiros a conciliar a utopia e uma geografia real em um espaço imaginário. A fictícia Santa María (que soa como referência para Toscana em sua criação de Santa María del Circo) nasce, na Bacia do Prata, de uma atmosfera criativa sugerida pela nostalgia. Nostalgia que o próprio Onetti sentia em relação a sua Montevideu, quando vivia em Buenos Aires. A partir de *La vida Breve*, Onetti constroi todo um *corpus* romanesco *sanmariano*, com isso põe em funcionamento, em nível estrutural, duas figuras fundamentais para o resto de sua produção: o paradoxo que serve para definir o criado (o real irreal e vice-versa) e principalmente a metonímia como fonte de origem do processo de criação, visto que o deslocamento com a imaginação, com as palavras e com os personagens torna possível que a “aventura do homem” aconteça sempre em “Outro lugar”, ou seja: uma utopia sintetizadora da fuga da grande cidade.<sup>250</sup>

E não é justamente em “outro lugar” que se dão as aventuras da trupe circense de Santa María del Circo, lugar em que podem ser outros, trocarem de identidade e passarem a controlar suas próprias vidas? “Outro lugar” não é o espaço em que Matus e seu exército vivem a utopia coletiva de uma “luta pela nação usurpada”? “Outro lugar” não é também onde vive Lucio, o bibliotecário de Icamole, um outro lugar chamado ficção?

Ao abrir esse diálogo com os espaços inventados, os *pueblos*, as pequenas cidades, presentes também na ficção do Boom, Toscana se afasta realmente das propostas de uma literatura urbana feita por McOndo e muito presente na literatura da América Latina em geral, atualmente. Toma a realidade como farsa, propõe um resgate da imaginação, como fez Onetti. Imaginação como possibilidade para crer, para dar finalidade ao tempo e sentido à História. Uma espécie de “criar” para “crer”, como apontam Dario Puccini e Saúl Yurkievich<sup>251</sup>.

Podemos tomar os personagens de Toscana, partindo dessa construção espacial inventada no interior do México, como alegoria das entidades

---

<sup>250</sup> PUCCINI, Dario; YURKIEVICH, Saúl. **Historia de la cultura literária en hispanoamerica II**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2010. p. 688-690.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 692.

localizáveis, interioranas, mexicanas. O que não podemos inferir que acontece na literatura de Mcondo e Crack, em que tratar de latino-americanos “verdadeiros” soa bem mais complicado.

Para finalizar este subcapítulo de nosso estudo, concluímos que ao “retomar” o México e seu interior como espaço e temática, David Toscana evidencia sua intenção de descolonização espiritual, visto uma nova intenção de colonização espiritual, entre nós, poder ser encontrada recentemente em decorrência da inserção da América Latina no âmbito da cultura global, essa que objetiva a implantação de uma temporalidade única no mundo todo.

É no espaço mexicano e dos problemas de seu território que David Toscana extrai as fontes nutritivas para renovar o panorama literário de sua geração. Se o Crack busca suas fontes nutritivas na Europa, recusando a presença do elemento mexicano dentro de suas ficções, podemos inferir com isso um período de alienação na produção literária do subcontinente depois das conquistas feitas há décadas pelas vanguardas, sobretudo, e pelas pós-vanguardas.

Toscana alimenta sua ficção na acumulação de elementos históricos, sociais e políticos mexicanos e vê a América Latina como provedora não apenas de matéria-prima, como já o fizeram importantes autores antes dele, mas também como provedora de uma cosmovisão, de uma língua, de uma possibilidade de técnica geradora de textos literários, para lembrar aqui de Rama em seu ensaio *La tecnificación narrativa*, comentado no primeiro capítulo deste estudo.

O processo literário de David Toscana vai ao encontro daquilo que o pensador uruguaio percebeu como sendo um esforço por descolonização espiritual, mediante o fato mesmo de o autor de Monterrey reconhecer e dialogar com as capacidades conquistadas por um continente que possui uma ampla tradição inventiva e que tem exercitado — desde o momento de sua maioridade na literatura universal conquistada a partir das primeiras décadas do século passado — uma luta constante para se constituir com uma das mais complexas e ricas fontes culturais do planeta.

### 3.4 David Toscana e as divergências com seus contemporâneos

Para fechar este nosso estudo, tomemos dois romances de dois dos principais autores (destaques) que emergiram da antologia “McOndo”. São os livros ‘Sueños digitales’, do boliviano Edmundo Paz Soldán, e “Mala onda” do mentor mcondista Alberto Fuguet. Com isso, faremos uma análise que coteja essas duas obras com as de David Toscana.

A primeira narrativa, de Paz Soldán<sup>252</sup>, se passa na cidade inventada de Río Fugitivo, na Bolívia, em que o personagem Sebastian, ou Sebas, um tratador e manipulador de imagens digitais, que além de trabalhar num dos principais jornais da cidade, acaba também (pela maestria com que exerce seu trabalho) por chamar a atenção do governo. A ficção se desenvolve no tempo do velho ditador, Montenegro, reconvertido em presidente (buscando impor ares democráticos), e que passa a querer reconverter também a História recente por meio da eliminação (ou alteração) do acervo de suas imagens; e todo esse arquivo serve ao público como fonte de pesquisa de diários e outras publicações periódicas<sup>253</sup>.

Maquear o mundo que os cerca é a vida dos persoagens do romance, tal como faz Pixel, amigo de Sebas. Assim dedicam a própria existência a organizar (falsamente, pelo digital) os exteriores de uma cidade problemática do interior do país, para que se assemelhe a uma cidade internacional e desenvolvida.

O romance agrega duas realidades paradoxais, um mundo criado digitalmente sobretudo pelo protagonista Sebas (e isso se torna o conflito principal) e a vida íntima desse em sua relação complexa com a mulher, Nikki.

No campo político, é mostrada a corrupção de um governo aparentemente democrático, que quer apagar seu pasado ditatorial. Sebas se deixa levar, é comprado pelo dinheiro sujo do governo de Montenegro para que “organize” (digitalmente) o pasado do ditador. Isso se dá, obviamente, por meio

---

<sup>252</sup> Escritor nascido em Cochabamba, em 1967, um dos destaques da chamada Geração McOndo. Entre suas obras, o romance *Días de papel* e o livro de contos *Las máscaras de la nada*.

<sup>253</sup> FERRERO, Aránzazu. **Sueños digitales**: Edmundo Paz Soldán. Disponível em versão digital em: <http://www.bibliopolis.org/resenas/rese0412.htm>. Acesso em 15 de dezembro de 2012

do processo de modificar fotografias, eliminando delas narcotraficantes e corruptos que antes estiveram associados ao presidente. Nesse processo de tratamento de imagens, Sebas substitui tais figuras por outras, como em uma delas, na qual manipula a figura do presidente e coloca-o apertando a mão de um morador de rua e de pessoas tidas como decentes em meio à sociedade. Com isso, vai se alterando, com habilidade técnica digital, as imagens negativas de Montenegro, seu pasado como repressor, de modo que se instaure, por imagens, uma Idade de Ouro, o que, logicamente, não coincide de modo algum com uma realidade cheia de sequelas e desigualdades instauradas na Bolívia “atual” que a ficção registra.<sup>254</sup>

O romance de Soldán, apesar da marca do político presente nele, não deixa de ser uma narrativa McOndo, representada essencialmente pela vida privada dos personagens em suas relações pessoais e afetivas com o meio que os cerca. É recheado de referências à cultura de massa e à cultura *pop*, marcado pelos eventos tecnológicos dos tempos atuais, buscando evidenciar, dentro dos próprios parâmetros do manifesto publicado em *McOndo*, um tempo de globalização, de acesso ao mundo virtual e aquisição de produtos de última geração. Isso, no entanto, é mais uma vez a representação, em ficção, da classe média e da elite de uma nação sul-americana. Publicado em 2000, “Sueños digitales” está carregado de códigos tecnológicos disponíveis no momento em que foi escrito, por exemplo, os softwares e suas atualizações utilizados pelos gênios da manipulação de imagens presentes na obra: Quark Xpress, computadores Apple, Photoshop e até mesmo jogos Nintendo. A narrativa caminha no sentido de conciliar a importância (dentro do propósito mcondista) de um mundo *pop* e da tecnologia para a criação de uma realidade digital. Podemos perceber a reverência, já no início da ficção, que fazem os personagens às novas versões de um software de edição de imagens e a uma coleções de vídeos, numa espécie de imperativo: atualização ou morte. Entretanto, a presença de computadores G3 e a versão 5 do Photoshop acabam por datar este livro de Edmundo Paz Soldán. Mas ao nos voltarmos para a visão irônica que o autor pretende nos mostrar, podemos ver nisso uma crítica ao

---

<sup>254</sup> AGUILLERA, Marco Tulio. **Sueños digitales de Edmundo Paz Soldán**. Disponível em versão digital em: <http://misterclombias.blogspot.com.br/2011/10/suenos-digitales-de-edmundo-paz-soldan.html>. Acesso em 22 de julho de 2012

processo de obsolescência programada da sociedade industrial a se refletir no próprio fazer ficcional. Nesse caso, a negatividade da datação da obra torna-se uma positividade.

Outro ponto a ressaltar é que, apesar da obra de Soldán ser uma obra mcondista, ela mostra uma evolução de crítica ao sistema político e econômico se a comparamos com os contos publicados na antologia organizada por Alberto Fuguet e Sergio Gómez, em 1996.

Temos ainda a crítica ao isolamento social, no registro do privatismo da vida pessoal quando Sebas, por exemplo, analisa o modo como sua namorada Nikki se relaciona com a TV a cabo, com as mudanças de canal facilitadas pelo controle remoto em mãos e a disponibilidade de vários canais provenientes de todas as partes do globo, sobretudo dos EUA. É a cultura do *zapping*, do “saltar de uma tela a outra”, da descontinuidade, da fragmentação da vida e das informações, é a descentralização do poder da indústria de massa para deixar atordoado o espectador, que segue passivo diante da tela. Vale ressaltar que esse acesso ao *zapping*, essa viagem pelo mundo dos mais variados canais por assinatura, tão comum hoje em dia, não era exatamente assim no momento em que a obra é escrita. O acesso às mais variadas informações via cabo era privilégio de não muitos na América Latina, naquele período, tal acesso era sobretudo aos membros da classe média alta e das elites. E ainda hoje isso se mantém no subcontinente. Uns com e outros com pouco ou nenhum acesso a informações globais.

Porém, Soldán tenta nos mostrar como isso também tem seu lado negativo e alienante.

Ella le quitó el control y cambió a una película en blanco y negro en un canal de clásicos [...] Nikki era de esas personas con complejos de culpa por sus huecos culturales e históricos, cada vez que hacía *zapping* y se encontraba con un canal de noticias o documentales o clásicos, se sentía obligada a quedarse ahí al menos unos minutos, por más que en realidad tuviera prisa en llegar a su telenovela o a Bugs Bunny. El *zapping* convertía a muchos en seres culpables, incapaces de gozar plenamente de su superficialidad, de admitir que les interesaba más enterarse de los últimos chismes de Hollywood que de lo que ocurría en Bosnia o Ruanda.<sup>255</sup>

<sup>255</sup> SOLDÁN, Edmundo Paz. **Sueños digitales**. Madrid: Alfaguara, 2000, p.49.

Temos aqui pontos a considerar: um seria a reflexão sobre a condição do sujeito bombardeado pela cultura de massa, a telenovela de que fala o texto de Soldán, tão comum na formação cultural e identitária latino-americana, assunto de que já tratou Martín-Barbero ao discorrer sobre os efeitos da cultura do melodrama na formação do sujeito do subcontinente, e também a sujeição à cultura de massa e *pop* vinda diretamente dos EUA, com seriados, desenhos animados e filmes. A ironia que o narrador do romance de Soldán usa em relação à formação cultural de Nikki mostra uma consciência discursiva bastante atenta que se volta ao problema de certos prejuízos e alienação promovidos pela indústria cultural. Outro ponto seria a própria alienação mostrada pelo narrador (em terceira pessoa, pois não é Sebas que narra a trama) em relação ao que está no entorno dessas personagens, quando ao final do trecho acima ele fala sobre o maior interesse das pessoas por produtos culturais que vêm de Hollywood em vez de se interessar pelos problemas mais sérios do mundo como a guerra da Bósnia ou Ruanda. Aqui, o narrador confunde o leitor, pois não sabemos se está sendo irônico com relação à vida dos sujeitos insulados no mundo virtual ou se realmente desconsidera narrar, em grande parte do livro, os problemas que assolam seu próprio país, Bolívia, em questões econômicas, sociais e culturais. E aí nos vem novamente que a proposta do *McOndo* é narrar o global, e não o espaço latino-americano já problemático por si só. Mais uma vez, os personagens de classe média e da elite representados nessas narrativas de *McOndo* se distanciam do local justamente porque o que parece importar são suas vidas individuais, encarceradas na urbanidade conectada da América Latina ao meramente virtual, funcionando como representação da solidão do sujeito, consequência de um modo de vida individualista instaurado pela economia neoliberal e pelas ditaduras, como já abordamos anteriormente.

Para usarmos de justiça com a obra de Edmundo Paz Soldán, temos que evidenciar um trecho, dos pouquíssimos que surgem em “Sueños digitales”, em que o narrador chega a questionar as políticas econômicas instauradas em seu país em um trecho que trata do aumento de suicídios nos últimos tempos (tempo em que se passa a narrativa). Neste trecho, Sebas se aproxima de uma ponte

da cidade, chamada de Ponte dos suicidas.

Los últimos meses había habido un recrudecimiento de suicidios: unos decían que la transición de un milenio a otro exacerbaba las tensiones y era la causa principal de esa oleada; otros, menos abstractos, culpaban a las salvajes políticas económicas de cuño neoliberal — entre ellas el dismantelamiento de los servicios públicos de asistencia social —, llevadas a cabo por los tres últimos gobiernos e intensificadas por Montenegro. Ambas teorías le daban lo mismo a Sebastián. No pudo evitar un estremecimiento al recordar a la mujer que se había tirado del puente una semana atrás. Treinta y cinco años, divorciada, tres hijos menores de diez años. La habían despedido de su trabajo de enfermera luego de que la clínica se enterara que ella cobraba unos pesos extra por limpiar las descuidadas habitaciones de los pacientes. ¿Ésa era razón suficiente...? Nunca lo entendería. Qué egoísmo el suyo, debía pensar en sus hijos.<sup>256</sup>

Porém, ao mesmo tempo que Sebas se preocupa com o aumento dos suicídios, toma uma postura crítica em relação ao suicídio específico da enfermeira, tomando-a por egoísta. Sabe do desemprego, no entanto não releva o fato do desespero das classes mais empobrecidas de seu país quando perdem a pequena e única fonte de renda que sustenta suas, geralmente, famílias com muitos membros.

Com isso, o narrador do romance de Soldán torna a ser frio, indiferente, volta a ser a encarnação daquele indivíduo de classe média com um bom salário e com acesso ao consumo de bens materiais e simbólicos e que se mostra indiferente ao problema real e delicado pelo qual passa aquele que vive em seu próprio entorno. Isso poderia ser considerado a própria metáfora do insulamento virtual em que vive Sebas, apartado da realidade mais próxima, que tem seu mundo basicamente construído na relação com imagens digitais de pessoas e relações problemáticas com gente de carne e osso, como acontece em seu casamento com Nikki e com a relação entre ele e sua mãe.

Nesse ponto, cremos ser necessário voltar a Martín-Barbero, nos próximos parágrafos, como fonte de enriquecimento do debate sobre a obra de Soldán. Se o romance do boliviano registra o fascínio dos personagens por tecnologia (rendem-se ao encantos destas, ou mesmo parecem querer dar a

---

<sup>256</sup> *Ibidem*, p. 29-30.



vida por isso) e pelo mundo virtual, isso representa a angústia dessas personagens caso esse mundo virtual, digital, lhes falte. Com isso, o debate da ficção de Soldán é altamente contemporâneo, podemos dizer que seu livro é mcondista já num sentido bem mais positivo, que não podemos encontrar em demasia nos textos da antologia “McOndo”. É uma espécie de amadurecimento do autor. Por outro lado, podemos também encontrar no discurso ficcional de Soldán uma latente mensagem negativa, que se aproxima muito dos preceitos mcondistas. Se recorrermos ao pensamento de Jesús Martín-Barbero, esse nos mostra que o questionamento que as novas tecnologias produzem a respeito de identidades culturais necessitam ser avaliados de modos distintos por operarem com diferentes registros, e um desses seria o desafio imposto às tentativas de se voltar ao passado, à tentação de solicitar uma identidade cujo sentido encontraríamos na “origem” ou “lá atrás no tempo”, fora do processo e da dinâmica da história e da contemporaneidade. Por outro lado, não podemos nos cegar para o sentido assumido pelas novas tecnologias como sendo o ponto mais alto da “operação antropológica”; ou seja, no que diz respeito à reativação da lógica evolucionista que reduz, agora de modo radical e sem rachaduras, “o outro ao atrasado”, e que transforma o que resta de identidade nas culturas distintas em simples identidade “reflexa” (que não possui valor algum que não seja somente o de valorizar, pelo contraste, a identidade da cultura hegemônica) e “negativa”: o que nos enforma é o que nos falta, a carência. E essa carência seria tecnológica, produzida pelos países hegemônicos e que, em tese, pode nos fazer entrar em definitivo no mundo da modernidade. E tal mundo de modernidade é o que vemos pregarem os autores de McOndo. Parece uma literatura que ainda sofre de complexo de inferioridade em relação ao chamado mundo “desarrollado”.

A América Latina então assume esse posto de constante oscilação entre o global tecnologizado e o local, buscado na tradição do passado, no localismo. Estamos entre a aldeia-mundo e a aldeia local. O que nos permite recolocar a questão mundo/aldeia de que vínhamos tratando para tentar localizar a produção cultural-literária latino-americana surgida em especial na década de 1990.

Voltamos também com Hugo Achugar, quando pergunta se essa transformação tecnológica e política, ocorrida nos últimos tempos, alterou

realmente as identidades locais e nacionais. Ou mesmo se a globalização esteve ou está realmente construindo uma única e globalizada identidade? Mensagem que está subjacente no romance de Soldán, por exemplo.

Achugar nos coloca então que poderia ser o contrário: as identidades múltiplas, tratadas como um fenômeno contemporâneo, atuando como fatores de negação do pressuposto de uma identidade única e global. Segue dizendo Achugar que todas essas transformações da modernidade não parecem ter variado a posição do sujeito como o caracterizou José Martí<sup>257</sup> por volta do final do século XIX. Basta lembrar a figura do aldeão vaidoso que insiste em existir nesse presente tecnológico e supostamente globalizado, possuindo ou não antenas parabólicas, rádio, canais de televisão (abertos ou a cabo), internet ou mesmo consumindo ou não diversos veículos de comunicação escrita, marcas de roupas, tipos de hambúrgueres etc. Na avaliação de Martí, havia o pressuposto de que o aldeão vaidoso não daria conta dos gigantes que “levavam sete léguas nas botas e as brigas dos cometas no céu”.

E aqui, aproveitamos, para entrar com a obra de David Toscana, que mostra justamente a figura desse aldeão vaidoso, mas intelectualizado, rebelde e avesso às “conquistas’ dos grandes centros”, que é Lucio, do romance “El último lector”. Esse personagem é uma espécie de contraponto aos personagens da obra mcondista de Paz Soldán. Lucio, o bibliotecário de Icamole, não encarna o fascínio pela vida urbana, pela organização urbana, pela superioridade urbana. David Toscana constrói esse personagem justamente para atuar como elemento contrário ao “orgulho de ser e de se sentir cidadão”, de viver num mundo em que as pessoas podem ser mais capazes que as que vivem em aldeias ou pequenas cidades. Lucio, quando visita Monterrey, nos mostra os duas faces de um aldeão, inferiorizado de um lado e vaidoso de outro (para lembrar outra vez Martí).

Cuando visitó Monterrey durante la reunión estatal de directores de bibliotecas, sus colegas lo hicieron sentir torpe, incompetente, porque tenía dificultades para cruzar una calle transitada, porque tropezó en las escaleras eléctricas del palácio municipal y se tapaba los oídos si bramaba un auto de escape abierto. En las mesas de trabajo se habló del sistema de clasificación, de los métodos de conservación de libros, del control de préstamos y la manera para atraer lectores. Al final hubo una asamblea en la que los bibliotecários comentaron sus necesidades, y en la que se habló de salários, aires acondicionados,

---

<sup>257</sup> Em **Nuestra América**, de 1891.

impermeabilizantes, baños e iluminación. Lucio sugirió que se enviara una carta a los traductores del francés para solicitar que tradujeran la palabra *rue*. La idea fue recibida con un profundo silencio y plumas que fingían escribir. En esos días un solo bibliotecario lo buscó para conversar. Fue en la última noche antes de volver a Icamole. Tras varias cervezas, Lucio se sintió en confianza para exponer sus gustos en materia de libros. El otro hombre escuchó casi sin hablar, bebiendo y echándose cacahuates a la boca. Cerca de la medianoche se quitó una cáscara de entre los dientes para enjuiciar con aire de superioridad. Tienes los tres complejos de un pueblerino: contra los guachupines, contra los gringos y contra las mujeres. Dio otro trago a la cerveza y continuó. En la ciudad ya superamos los primeros dos. Lucio dejó un billete sobre la mesa y se marchó. Juró que jamás asistiría a otra reunión de esas ni pisaría de nuevo la ciudad de Monterrey o cualquier otra ciudad. Absorto en sus recuerdos, se pincha el pulgar con una espina de cacto. Mientras se chupa la gota de sangre se dice que le encantaría abandonar a todos esos bibliotecarios en medio del desierto; a ver cuánto tiempo sobreviven, a ver de qué les sirve el arte de cruzar avenidas, de mantener su equilibrio en escaleras o de tolerar los ruidos de un escape. Entonces su inteligencia se volvería algo inútil, se volvería estupidez, y mi ingenuidad se convertiría en erudición. Por favor, Lucio, dínos qué plantas se comen, cómo conseguimos agua, cómo se monta una mula, cómo se duerme en la noche entre serpientes y coyotes [...] En Icamole Lucio confía en su cerebro al punto de que ha desechado cuanto le enseñaran en Monterrey. ¿Control de libros? Yo no presto nada. ¿Conservación? Mis libros han de durar poco tiempo; cuando yo muera, ellos podrán hacerlo. Y, por sobre todo, despreció los métodos para catalogar. Uno especialista explico la manera de ordenar libros según el tema, la fecha de publicación, la nacionalidad del autor. Jamás habló de separar los libros buenos de los malos, y en cambio aseguró que la principal clasificación se basaba en el concepto de ficción y no ficción. Lucio se decepciona por completo al escuchar el discurso de ese especialista. [...] ¿Dónde encajaban las memorias de un presidente? ¿Una novela histórica? ¿Las vidas de los santos? [...] ¿quién decide a cuál le toca ser ficción? [...] Él tenía claras sus ideas. Un libro de historia habla de cosas que pasaron, mientras una novela habla de cosas que pasan, y así, el tiempo de la historia contrasta con el de la novela, que Lucio llama presente permanente, un tiempo inmediato, tangible y auténtico.<sup>258</sup>

Podemos entender neste ponto de “El último lector” o quanto Lucio é inferiorizado, visto como provinciano pelos membros diretores de bibliotecas quando estava em Monterrey. É ridicularizado por seus modos desajeitados de atravessar uma avenida, subir uma escada rolante. Aqui Lucio é o aldeão que parece não saber da modernidade urbana. Sente-se por isso menor. Porém, quando se detém sobre os pontos mesquinhos e fúteis debatidos pelos bibliotecários, sua autoestima retorna, e ele passa a questionar o discurso e os métodos de classificação de obras feitos por um especialista. Uma classificação que para ele é meramente pragmática,

<sup>258</sup> TOSCANA, David. *El último lector*. Op. Cit. p. 116-118.

burocratimente organizada.

Há também o ponto em que um colega bibliotecário, único a procurar Lucio para uma conversa, considera-o provinciano, contra os espanhóis, contra os “gringos”, contra as mulheres. E diz a Lucio que os dois primeiros preconceitos eles já superaram na cidade. Nisso, Lucio corrobora sua vaidade aldeã e sai da mesa, como que em protesto. Em Icamole é o lugar em que Lucio recupera sua autoestima, “a confiança em seu cérebro”, a ponto de contestar, ainda que para si mesmo, os métodos de bibliotecários de Monterrey e assim desprezar o que ouviu na capital do estado, sobretudo acerca dos métodos de catalogação, entre ficção e não ficção. Para Lucio, leitor assíduo que é, existem livros bons e livros ruins. E essa noção, que a princípio parece simplista, no fundo registra a vida de um homem leitor, que se dedica à crítica original (feita, podemos dizer, de modo bastante subjetivo, pessoal) por meio de leituras as mais variadas, relacionando-as sempre à vida. Como faz com todos os livros que lê. Se são bons, de acordo com seu julgamento, ficam na biblioteca; se são ruins, também de acordo com seus critérios, vão parar no inferno, uma sala escura e úmida para onde atira os livros que para ele não colobaram em nada para a literatura. Equivocadas ou não suas leituras e julgamentos de obras, Lucio demonstra ser um verdadeiro pensador do discurso e linguagem literários. É um livre pensador que preenche o deserto em que vive com reflexões que extrapolam o provincianismo dos *pueblos*. Lucio é um sujeito de posições definidas. O que não acontece, por exemplo, com os personagens de “Sueños digitales”, que não têm claro para si mesmos que rumo seguir, sobretudo Sebas, que oscila entre participar do nefasto jogo político de Montenegro, para instaurar um tempo bom e falso, e o trabalho no jornal. Não consegue tomar posições, vai se deixa apenas levar pela necessidade do ganho, de dar uma vida melhor a Nikki. Tem, óbvio, suas crises de consciência, mas seu lugar neste mundo virtual, gerador de falsidades, não o ajuda a “assumir” um postura mediante os fatos que o encerram.

Lucio, por seu lado, chega até a formular uma teoria a diferenciar, por exemplo, livro de História, que “fala de coisas que passaram”, e o romance de ficção, que trata “das coisas que passam”, e conclui que o tempo da História contrasta com o tempo do romance, ao qual Lucio chama de “presente permanente tangível e autêntico”, como vimos.

A diferença na estrutura narrativa, devemos considerá-la como fator

evidentemente contrastante entre o romance citado de Toscana e o de Soldán. O que influencia diretamente a arquitetura das duas obras. A primeira é escrita de modo não linear, na qual fatos e eventos se alternam no tempo; há, inclusive, o registro de um tempo histórico, como é a batalha de Icamole e as desventuras e aventuras políticas de Don Porfirio, último ditador antes da Revolução Mexicana, liderada por Madero. E também consideramos o foco narrativo, em que, no caso de Toscana as personagens se expressam, e dão opiniões, sobretudo Lucio — em suma: formulam pensamentos. Há no trecho acima, extraído da obra de David Toscana, uma demonstração de onisciência, em que narrador e personagem se misturam, e há outros em que os personagens se separam por completo do narrador. Lucio passa, em alguns casos, a lembrar um personagem dostoievskiano, livre para pensar, se expressar, se posicionar no mundo em que habita e até mesmo carregar nas tintas do seu discurso, como propõe Bakhtin ao tratar da poética de Dostoiévski.

Já a obra de Paz Soldán, podemos tratar por altamente contemporânea por sua temática, o que reforça os ideais mcondistas, com certeza. Nela, estão presentes a marca do cinema, como já vimos, dos programas de computação gráfica, jogos em vídeo e a televisão [acrescentamos ainda: ícones do mundo *pop* e marcas de produtos globais]. Esses aspectos assumem uma importância por vezes maior que a própria vida, criando mediações, filtros, que distanciam o protagonista da realidade, colocando os personagens, como já foi dito, em uma realidade virtual na qual seu descontentamento vai se tornando cada vez maior. Em algum momento, a obra maneja técnicas modernas como fluxos de consciência, mas nada muito singular assim. O romance do escritor boliviano, apesar de instrumentalizar bem algumas técnicas mais atuais, possui um tratamento verbal bastante convencional, não há pirotecnias, exibicionismo, o relato é eficaz, e não leva a mudanças bruscas em sua atmosfera. Por isso, como constata Marco Tulio Aguillera, *Sueños digitales* se constitui como romance que se adapta de modo adequado ao que se pode chamar de “alfaguarización” da literatura. Tal termo, “alfaguarización”, foi encontrado por Aguillera pela primeira vez em um artigo de Víctor Barrera Enderle, publicado na revista *Armas e Letras* (edição 35, de abril de 2002), produzida pela Universidad Autónoma de Nuevo León. Acha-se, portanto, o termo, ligado a certas características da narrativa publicada pela casa editorial espanhola Alfaguara. Ou seja, na opinião do autor, tal narrativa estaría marcada pela homogeneidade nos tratamentos e fácil

comercialização, qual uma espécie de pacto entre autor e editora para criar uma literatura de fácil digestão, envolvendo contratos de autores para que trabalhem quase que por salário. Ainda que as razões de Barrera, segundo Aguillera, não sejam de todo coincidentes com tudo o que publica a editora Alfaguara, elas dão conta de um fato mais comercial que literário: os manejos monopólicos, a desapareição gradual de pequenas editoras, o surgimento de uma editora que se converte no que parece ser a galinha dos ovos de ouro, um Eldorado a que muitos escritores parecem querer alcançar.<sup>259</sup>

Essas marcas nas obras mcondistas nos remetem ao pensamento de Mario Vargas Llosa, quando considerou que o “romance de criação” se libertou de sua condição latino-americana ao tratar Juan Carlos Onetti como o primeiro narrador da América Latina, que em uma série de obras, cria um mundo rigoroso e coerente, que tem valor em si mesmo e não mais meramente pelo material informativo que contém. Torna-se acessível aos leitores de qualquer lugar e de qualquer língua, em consequência do tratamento dos assuntos terem adquirido, em virtude da uma linguagem e técnica funcionais, certa dimensão universal. A partir de Onetti, Llosa observa que o “romance deixa de ser ‘latino-americano’”, conquista uma dimensão universal. O que seria válido para o mundo todo nos colocaria em um mesmo patamar espacial e temporal com o mundo todo.

A obra em questão de Paz Soldán, podemos dizer, se encaixa perfeitamente nessa “nova tradição” que Llosa vê partindo de Onetti. Bem como os escritores do Crack e muitos outros de McOndo se encaixariam nesse pensamento que já podemos tomar por anacrônico. Pois, será que o material informativo, histórico, cultural, regional, da obra de David Toscana não o coloca num mesmo patamar espaço-temporal com o mundo todo? Ou seja, o universal pregado por Llosa deve ser refutado pela própria qualidade criativa das obras e não por deixar de serem latino-americanas (Llosa que tanto criticou a literatura indigenista de José María Arguedas).

Toscana, por seu lado, não deixa as marcas do mercado de produtos globais invadirem suas narrativas, as marcas do *pop* etc. Por isso, seria menos contemporâneo?

Contudo, a obra de Soldán e a de Fuguet (que veremos logo adiante), buscando uma universalidade dentro desse conceito que se atrela obviamente ao

---

<sup>259</sup> AGUILLERA, Marco Tulio. **Sueños digitales de Edmundo Paz Soldán**. *Op. Cit.*

pensamento de Llosa (direta ou indiretamente; e o que não podemos negar aqui é um dialogismo conceitual entre esses novos autores e o escritor peruano), tornam-se homogeneizadas, e aqui podemos dizer mesmo que são alfaguarizadas. São convencionais e não provocam diferença no sistema literário latino-americano.

Outro fato de que não podemos nos esquecer para contestar a dinâmica dessas obras analisadas de McOndo e Crack é o da reflexão que devemos promover sobre o caráter rebelde da literatura latino-americana, da qual já tratamos na primeira parte deste estudo, quando discorremos acerca das vanguardas, do Boom, do Realismo Maravilhoso, e que retomamos neste momento, para dizer da luta constante das letras do subcontinente para não se deixar subordinar pelas características de uma cultura dominante. Nesse caso, vemos uma subordinação dos autores craqueiros e mcondistas (em geral) aos moldes dos grandes conglomerados editoriais globais, como Random House, Santillana, Planeta etc., que, não por acaso, têm forte poder de decisão sobre autores que podem e devem ser publicados na América Latina (sobretudo na hispânica) e os que não devem.

Fugindo à regra, temos um autor como David Toscana publicando pela própria Mondadori mexicana *El último lector*, por exemplo, e seu último romance, *Los puentes de Königsberg*, pela Alfaguara. Mas alguns de seus primeiros livros foram publicados por editoras menores, como é o caso de *Duelo por Miguel Pruneda*, editado pela Plaza y Janes. Temos também pela Tusquets, última clássica e independente editora da Espanha, antes sediada em Barcelona, e em 2012 incorporada ao grupo Planeta (concorrente do grupo Random House e Santillana), o penúltimo romance *El ejército iluminado. Santa María...* por seu lado foi editado pela Random House espanhola. Assim como outros títulos por editoras maiores ou menores. Ou seja, em grandes grupos editoriais ou não, David Toscana dá provas de que não precisa se “alfaguarizar” para chegar aos dominadores conglomerados e ainda assim é visto pela crítica como uma das maiores revelações da literatura latino-americana dos últimos anos. Por isso, não é difícil enxergar em Toscana o caráter rebelde que vimos em outros tempos na literatura do subcontinente latino-americano. Enquanto nos mcondistas e crackeiros, o que percebemos é um rebeldia apenas no discurso, nos manifestos, porque na linguagem são, em realidade, bastante conservadores.

Na prática, é esse conservadorismo de linguagem que vemos em *Sueños*

*digitales*, com seu narrador de fora, a saber praticamente tudo de seus personagens. É o narrador-deus, que controla passado, presente e pode até mesmo determinar o futuro das figuras humanas e dos eventos inseridos na obra. Ou seja, o narrador fala muito mais que as personagens, que, quando se expressam, o fazem de modo, na maioria das vezes, tímido, em discurso direto.

Um aspecto positivo nisso é que o autor evita, para introduzir as falas diretas dos personagens, o uso de verbos de elocução, o que dá uma dinâmica mais eficaz no “*timing*” de leitura da narrativa, aborrecendo menos o leitor. No entanto, o livro mantém sérios traços da narrativa aos moldes do século XIX. Soldán ainda não matou o narrador-deus que tudo sabe e vê, por vezes de modo onisciente.

Sebastián estaba agotado: había caminado três cuerdas cuesta arriba, entre resoplidos y diciéndose que debía ir más seguido al gimnasio o trotar en las madrugadas. El aire pasaba por su garganta con dificultad, como si el fuelle que lo hacía discurrir careciera de fuerza. [...] Se pasó la mano por la frente sudorosa y pensó que nunca faltarían hombres con sueños más grandes que los del lugar que los cobijaba. Había algo falso en esos edificios de tamaño insolente, de ladrillo visto o piedra oscurecida por el tiempo y yedras prendidas en las paredes y torreones a la manera de construcciones medievales.<sup>260</sup>

Las palabras de Nikki revoloteaban en torno suyo [de Sebas]. Pero tu que crees, ¿que te pongo cuernos con Eliana, con mi jefe, con todo el mundo? ¿Cuándo carajos vas a comprender que de verdad te amo? Quizás estaba exagerando. ¿Por qué diablos tanta inseguridad? ¿Sería así todo el tiempo con ella, viviría angustiado y de paso la haría infeliz? De una forma o de otra, eso debía acabarse. Era intolerable, tan poco de casados y ya turnándose para dormir en el sofá.<sup>261</sup>

Ao longo da narrativa, Soldán maneja os focos oscilando entre onisciência e discurso direto livre, por vezes chega também a usar o indireto livre. O que dá ao romance um ar contemporâneo. Fato é que, apesar disso, o livro se arrasta em uma sequência bastante convencional, sem novidades enquanto linguagem e arquitetônica ou algo que nos faça, como leitores, nos surpreender com *Sueños digitales*. Desse

<sup>260</sup> SOLDÁN, Edmundo Paz. **Sueños digitales**. *Op. Cit.* p. 87.

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 186-187.



modo, o leitor mais atento e crítico pode chegar à conclusão de que certos romances contemporâneos, que trazem consigo, muitos deles, o modo *standard* “alfaguarizado” não têm muito a contribuir para o acúmulo de repertório da literatura latino-americana contemporânea.

De maneira geral o discurso direto, na obra de Soldán, se dá em diálogos bastante superficiais.

A las diez apareció Alissa en la puerta, los ojos azules, la Samsung en la mano y acompañada por una adolescente de largas trenzas rubias y mirar desconcertado [...]

— Qué sorpresa, tan temprano por aquí — dijo Alissa dirigiéndose a Sebastián —. Pensé que nos habías dejado de todo.

— He estado viniendo casi todos los días. Lo que pasa es que me voy temprano.

— Mucho trabajo en la Ciudadela. ¿ah? Entonces tendremos que sentirnos con suerte de que estés con nosotros al menos unos minutos.<sup>262</sup>

A consciência mais aprofundada desses personagens quando surge, reiteramos, surge sob total controle do narrador. Se os personagens não possuem consciência aprofundada do mundo em que estão inseridos, isso nos impele a dizer que o autor (por meio de seu narrador) os coloca em posição de sujeição. Estão sob uma posição dominante. Quando as sabemos reificadas a partir da visão do narrador, não podemos deixar de associar isso ao conceito de reificação de que se utiliza Marx para analisar, dentro do sistema de produção capitalista, a relação entre produção de mercadoria e seu produtor, em que a primeira submete de fora o homem a uma transformação que o reduz a objeto do processo, a simples reprodutor de papéis. Explicar esse conceito de reificação sob a ótica marxista se torna importante ao tomarmos conhecimento de que tal conceito foi uma das matrizes da qual se utilizou Bakhtin para abordar a construção do romance monológico. O que mostra que, ao contrário do que pensam muitos, o teórico russo não construiu suas concepções de monologismo, dialogismo e polifonia como abstrações desprovidas de conteúdo histórico, social e ideológico. Por isso, ao colocar seus personagens, os sujeitos presentes em sua obra, condicionados a um sistema opressor (do regime de Montenegro ao

---

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 191.

mercadológico e da mídia) o narrador de Soldán faz incondicionalmente com que essas vidas sejam guiadas por forças externas ao indivíduo, forças que agem sobre elas, de fora e de dentro, “sujeitando-as às mais variadas formas de violência — econômica, política e ideológica”.<sup>263</sup>

Ao tratar seu romance dentro da perspectiva da sociedade sob o domínio do capitalismo liberalista (a questão dos negócios realizados com os seres digitais de Sebas na empresa Imagente, por exemplo; a questão da imprensa; dos códigos de consumo e moda que surgem na obra de Soldán) mesclada a um sistema ditatorial que busca se disfarçar por estar vivendo supostos tempos democráticos (controlado pelas mãos do mercado transnacional), Soldán não só reduz os indivíduos (personagens) de classe média do romance à condição de objetos, mas também deixa de levar em conta que esse sistema capitalista<sup>264</sup> (de face neoliberal agora) é também aquele “que provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução”<sup>265</sup>.

Fora isso, ainda, a obra reduz seu ambiente ao mundo e espaço dos sujeitos de classe média globalizados, com acesso à educação e informações mundializadas, não seja por alguns poucos trechos que parecem redimir o romance, mas nem tanto assim — por exemplo, a narrativa do suicídio de um líder operário que pula de uma ponte na capital do país e o da mulher que se suicida na ponte de Río Fugitivo por sua condição de miséria material —, pois não há uma preocupação aguçada com os conflitos humanos e sociais engendrados pelo sistema que entorna os personagens. As variadas formas de violência (econômica, política e ideológica) são pouquíssimas vezes questionadas pelos personagens, que seguem como pede a onda de repressão, seja essa por parte do capital ou por parte do sistema político

<sup>263</sup> BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 193.

<sup>264</sup> Apesar de o contexto capitalista observado por Bakhtin ser o do século retrasado, não podemos deixar de entender que a obra de Soldán se encaixa dentro de um contexto de forças neoliberais, privatistas, obviamente capitalistas, e que produz ainda uma grande estratificação social, principalmente em países desiguais como os latino-americanos, fato que engendra vozes discordantes, antagônicas e conflituosas dentro desse mesmo universo regido pelo capitalismo — e isso, acreditamos, deixa de ser explorado em *Sueños digitales*.

<sup>265</sup> BEZERRA, Paulo. **Polifonia**. Op. Cit. p. 193.

ditatorial. Personagens que não falam contra, personagens que não agem contra. Contudo, não queremos afirmar que escrever contra seja um dever do escritor Soldán, fazendo isso por meio de personagens questionadores; não se trata de um fardo para o escritor latino-americano construir discursos altamente politizados. E até mesmo, ao terminarmos a leitura, temos a impressão de que o romance de Soldán aponta para um livro com potencial questionador muito maior. Mas ao optar por personagens reificados pelo sistema, vozes silenciadas, podemos também entender esses personagens como um reflexo, um espelho da realidade na qual a sociedade pós-ditatorial da América Latina parece viver.

Neste ponto, sim, temos uma obra que tenta se colar à realidade, reificando seus personagens como acontece, atualmente, com quase todos os seres de um planeta em crise social e econômica inseridos dentro do sistema produtivo neoliberal. E isso é um problema para o qual a obra de Soldán atenta, contudo, busca um ponto de vista reduzido, não alterna vozes e outros pontos de vista sobre questões políticas, econômicas e sociais as quais tenta abarcar. E, por isso, entendemos que isso nos traz de volta alguns aspectos da teoria reflexionista da crítica marxista.

O livro de Soldán, mesmo que coloque a realidade sob os filtros da realidade virtual vivenciada por grande parte dos personagens, nos permite constatar, por tudo que escrevemos nos parágrafos imediatamente anteriores, que ele age por reflexo, e não qual um espelho sinuoso de que tratam Pierre Machery e Terry Eagleton (no debate sobre a teoria reflexionista), um espelho distorcido, estilizado (Lukács), alçando a realidade a um nível de deformação e alteração que a transforma em um produto que não é mais simples imitação. *Sueños digitales* não altera sua condição de arte como reflexo e sintoma. É um romance sem invenção, por mais que às vezes nos dê a sensação de que irá se desenrolar em uma direção menos convencional. E quando dizemos convencional, é necessário dizer que os trechos finais da narrativa de Soldán a direcionam para o *thriller*, o que lhe confere um caráter de lugar-comum. O desaparecimento da chefe de Sebas, Isabel, que trabalha para o governo de Montenegro, desencadeia no protagonista a noção de que ele também, empregado do ditador, corre sérios riscos. Depois, em uma noite, após deixar a

Ciudadela — e após dias antes ter encontrado fotos suas com Nikki em que sua imagem havia sido retirada —, Sebas, ao se aproximar de sua casa, (pensando que podia chegar e encontrar tudo como antes, com Nikki lendo ou vendo um vídeo), percebe que nem mais sua moradia está onde deveria; no lugar dessa, uma terreno baldio. A casa foi levada com se fosse uma unidade pré-fabricada. Nisso Sebas pensa em perguntar aos vizinhos se tinham visto algo. Porém, desiste. Na sequência, alguém chama seu nome e Sebas sabe que isso é uma ordem para que parta dali. Então, se põe a correr em direção à ponte, se conseguisse cruzá-la poderia se salvar. Nesses instantes de fuga, começa a questionar se tudo o que havia em Nikki não teria sido falso. Pensa em Isabel e seu sumiço outra vez. Do outro lado da ponte, dois policiais militares apontam para ele. Sebas se detém e começa a caminhar, já sem forças, e antes que os policiais possam detê-lo se lança ao rio. Segundos antes, desejou que não houvesse nenhuma câmera por perto que registrasse a sombra de seu suicídio.

Perseguição e suspeita de que a vida que se tinha não era real (imagens do personagem que desaparecem das fotos, a casa que desaparece, a namorada suspeita de ter um caso com alguém do alto escalão político): eis alguns elementos de *thriller*. Soldán, desse modo, atira sua obra à vala do lugar-comum justamente no final. Usa uma fórmula previsível, a do protagonista que não é capturado pelos perseguidores (nesse caso, repressores). Em algum momento, antes do final, pode-se até pensar que tudo na vida de Sebas foi uma construção de sua própria mente, foi tudo virtual, que ele mesmo criou, desde seu trabalho (manipulando imagens para a imprensa e para o Governo) até sua relação com Nikki e sua casa. Nada existiu. Mas não há uma estrutura criada na obra, não há uma verossimilhança interna produzida a nos levar a essa reflexão. O que Sebas vivência, ele realmente vivencia. É isso que a ficção de Soldán nos oferece. Contudo, a obra poderia ter apostado mais em uma narrativa de invenção e com isso nos surpreender com soluções bem mais inusitadas. Infelizmente, Paz Soldán prefere o caminho fácil e faz de *Sueños digitales* mais uma narrativa McOndo conservadora na forma, sem propor desafios nem de leitura e muito menos ainda de linguagem.

Nas obras de David Toscana, por outro lado, encontramos soluções bem mais distintas, tanto formais quanto discursivas. A relação que a narrativa do escritor mexicano propõe com a realidade vai justamente no sentido apontado pelo pensamento de uma arte não como mero reflexo da realidade. A obra de David Toscana estiliza o espelho que se volta à realidade e a reconstrói com habilidade, gerando uma literatura de invenção e ao mesmo tempo crítica, tanto no que se refere ao mundo a cercar seus personagens, quanto ao que se refere a uma realidade do mundo e da literatura contemporâneos; além do que, como procuramos mostrar anteriormente neste estudo, Toscana alimenta sua literatura no acúmulo de elementos históricos e num local provedor de cosmovisão e de possibilidade de técnica geradora de textos literários que é a América Latina, mais uma vez lembrando Ángel Rama.

A originalidade com David Toscana, muito próxima a autores do passado — e que colocaram a literatura do subcontinente em condição de maioria (as vanguardas, o Boom, o Real Raravilhoso etc.) —, é resgatada quando o autor busca a representatividade da América Latina justamente nas suas diferenças em relação às ainda chamadas sociedades desenvolvidas (mas agora em um mundo global e supostamente universalizado). Sejam tais diferenças de meio-físico, composição étnica e do próprio nível de avanço em vários campos da vida humana.

Se tomarmos *Santa Maria do Circo* por referência, já de início temos o deserto como espaço, um *pueblo* abandonado. É a metáfora, sobre a qual já tratamos da América Latina em níveis de desenvolvimento desiguais. São as cidades pequenas esvaziadas em consequência do sonho burguês proporcionado pela vida nas grandes cidades com toda sua modernização. Além do que, Santa Maria, por algum motivo, se mostra como cidade inacabada. Deixada pela metade, como nos mostra o livro.

Quatro ruas empedradas compunham toda a geografia; em uma se ordenavam as casas, parede com parede, como se apesar de tanto espaço livre os habitantes sentissem saudade da aglomeração da cidade; em outra se erguia a igreja, olhando para o poente; na terceira, umas quantas pedras acumuladas, materiais que um dia tiveram a intenção de ser edifício; e a quarta rua

parecia não levar a lugar nenhum; só servia para completar a volta na praça.<sup>266</sup>

Fica implícita a crítica à vida urbana dos grandes centros, quando lemos no trecho acima que os habitantes, apesar do espaço livre, talvez sentissem saudade da aglomeração da cidade. Santa Maria, nesse caso, parece uma utopia desfeita, a volta ao interior que não deu certo. Povoado que agora vai ser retomado e refundado por uma trupe de circo, que abandonou o patrão dom Alejo. Neste ponto, nos fica a impressão de que David Toscana abre, mesmo que de modo muito sutil, um diálogo com a Santa María, de Juan Carlos Onetti. Tanto a Santa María de um quanto a de outro são espaços inventados (dentro do conceito de cidade-invenção). As duas, de Onetti (essa bem urbana) e de Toscana (essa, um vilarejo), se aproximam por serem fantasmagóricas, ambas convertidas em símbolos de solidão e isolamento. Assim como Onetti, Toscana busca criar um mundo inventado, contudo extremamente rigoroso e coerente, que tem valor em si mesmo, apesar de suas relações com o mundo que o cerca. Paradoxalmente, podemos dizer, o romance de invenção de David Toscana, baseado no espaço e na cultura mexicanos, torna-se, como aconteceu com a obra de Onetti, universal e traz consigo um debate sobre a contemporaneidade, sobre a condição errante do homem moderno pelo espaço geográfico de seu país ou pelo espaço-mundo. O homem em harmonia com outros homens ou como ser problemático, em choque com a sociedade em que vive e dela buscando se afastar, para criar uma nova realidade, como os personagens de *Santa Maria do Circo*, realidade que ao fim mostra-se impossível, pois não é tarefa realizável nos livrarmos do mundo e do tempo em que vivemos. No fim, vemos que os personagens de Santa Maria retornam ao circo, ou ao menos desejam isso. É a volta ao sistema de vida repressor e subserviente, que na maioria das vezes encontramos nos tempos atuais. Também é o destino fatal que encontramos não apenas em Onetti, mas também em Rulfo, e que ressurge em David Toscana. Imagem da América Latina fadada a não ter solução para o homem

---

<sup>266</sup> TOSCANA, David. **Santa Maria do Circo**. *Op. Cit.* p. 33

que nela vive.

Para contar essa história, aparentemente simples, de uma trupe circense que abandona o circo e tenta viver por conta própria em um povoado no meio do deserto, David Toscana nos mostra um *tour de force* pela linguagem, pela arquitetura do texto, isso de modo bastante distinto se compararmos com a obra de Edmundo Paz Soldán, lembrando que os dois livros foram publicados originalmente com uma diferença de apenas quatro anos, o de Soldán em 2000, e o de Toscana em 2004.

O romance de David Toscana é construído em zigue-zague, e nele o tempo passa lento; os núcleos discursivos vão se organizando em justaposição; e, com isso, o tempo da narrativa também se organiza em tempos justapostos.

*Santa Maria do Circo* começa sendo narrado a partir do presente para um passado mais próximo, para chegar a um passado mais remoto na vida e na história dos personagens. O livro começa com o narrador em terceira pessoa, que muitas vezes é mesmo onisciente, fala e pensa pelas (por meio das) personagens, e até aí nada de novo no horizonte. E nesse trecho de abertura, temos Natanael (o anão, personagem que poderíamos tomar por central na obra, mas que divide o protagonismo com outros personagens, o que nos desconcerta ao afirmar que teríamos apenas um personagem central) conversando com dom Alejo (dono do circo) e Barbarela (a mulher barbada). Por vezes falam em discurso direto; e, em outras, a voz onisciente do narrador interfere.

Após esse primeiro núcleo narrativo (chamemos assim, núcleo; não capítulo), e após um breve espaço, entre parágrafos, temos um corte para a história de dom Alejo e dom Ernesto e a fundação do circo Mantecón Bros, depois Mantecón Irmãos, e neste mesmo trecho é narrada a divisão dos artistas entre os donos: quem fica com quem. Os artistas não contestam a decisão dos dois; subservientes, vão para o lado que os empurram: ou seguem com dom Ernesto — mais enérgico em suas escolhas, impostas a Dom Alejo, que as aceita e fica com os artistas supostamente piores e mais decadentes — ou restam com o segundo. Os Mantecón se separam e cada um segue com sua trupe. E então temos os personagens que seguirão para a fundação de

Santa Maria do Circo. São eles Natanael, Barbarela (mulher barbada), Hércules, Mandrake (mágico), Balo (o homem bala), Narcisa (a bela), Mágala e Fléxor (contorcionista). Ou seja, nessa compressão de tempos passados unem-se fatos mais remotos, como a fundação do circo, com a recente separação dos artistas, isso em um espaço de apenas quatro páginas.

Então, a narrativa volta ao presente, e temos Dom Alejo, Natanael, Mandrake, Barbarela e Mágala discutindo sobre o nome artístico do anão e qual será seu espetáculo, pois é recém-chegado ao circo.

Corta para Natanael contando sobre sua origem nobre. Ele narra a saga dos Porcayo, família que, no começo, segundo o anão, não tinha ainda esse nome — era Olagúibel y Ruiz —, e à qual pertence.

Neste ponto, temos uma longa fala de Natanael, em primeira pessoa do plural (nós), e que surpreende pelo fato de o personagem ganhar uma voz muito própria e consciente de fatos históricos e, além disso, consciente de sua própria situação. São seis páginas em que Natanael pode soltar a voz e falar. E, nesse aspecto, David Toscana se aproxima muito da polifonia exercida nas obras de Dostoiévski, a qual Mikhail Bakhtin estuda no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. No romance de Toscana, temos alguns trechos, consideráveis, em que os personagens viram narradores de si mesmos, e ao levarmos em consideração a teoria sobre polifonia de Mikhail Bakhtin, diríamos que alguns personagens de David Toscana estão investidos de plenos direitos de falar, se posicionar, carregar nas tintas do discurso próprio para que conheçamos melhor a sua realidade interior. Na polifonia bakhtiniana<sup>267</sup> a posição de onde se narra e se constrói a representação ou se comunica algo deve se nortear em meio a um universo de sujeitos investidos de plenos direitos. Ao analisarmos, antes, as obras do Crack, por exemplo a de Ignacio Padilla, encontramos várias vozes narrando, mas que são reificadas por uma força maior que controla suas existências, fazendo dos narradores-personagens sombras uns dos outros.

Mesmo que essas histórias que narram (no romance de Toscana) sobre si mesmos não sejam reais, sejam meros desvarios, projeções mentais,

---

<sup>267</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Op. Cit.



como a própria narrativa de Natanael sobre suas origens nobres pode ser, fato é que nunca isso fica claro, se a história é real ou não. O autor nos deixa a dúvida. Contudo, vemos, por exemplo, que a voz de Natanael não é uma voz qualquer, é uma voz que domina o discurso, domina bem os eventos que narra, e além disso seu discurso é pomposo. Se o personagem não possuísse umacerta nobreza seria inverossímil que falasse tão bem, levando-se em consideração que é um anão de circo, figura diminuída sempre pelo resto da trupe. Verdade ou não essas histórias, fato é que David Toscana pensa em produzir verossimilhança interna, para que acreditemos o mínimo (ou no mínimo nos confundamos entre verdade ou mentira do anão) no tom singular e nos acontecimentos narrados por Natanael.

— No início, os Porcayo não tinham este sobrenome. Considerávamo-nos tão desgraçados, tão esquecidos do amparo divino que desde o século XVII se vinha carregando a genealogia familiar como se fosse uma estirpe de reis, com a única finalidade de demonstrar que o nosso sangue ostentava origem ilustre, e que independentemente da falência posterior e das mudanças de nome, sempre haveria a possibilidade de voltar aos tempos quando saíamos à rua com a cabeça erguida, a palavra instruída e o bolso estourando. O início destas crônicas se dá em 1662 quando, ao seguir as ordens de um rei que ainda chupava ranho e mijava na cama, dom Fernando de Olaguíbel y Ruiz desembarcou no porto de Veracruz para nunca voltar à sua Valência natal...<sup>268</sup>

Após narrar a saga dos Porcayo, Natanael narra também seu nascimento e seu batismo, durante uma passagem de ano novo. E ainda nos dá o olhar do pai sobre sua figura.

Todos comemoraram, menos minha mãe, que se retorcia numa cama, expulsando a alma a gritos e com uma cabecinha aparecendo entre as pernas. Não houve médico nem parteira porque eles também estavam na praça soltando fogos e mascando peiote. E quando soaram os sinos da igreja, minha mãe ouviu chorar uma criança e até então pensava chamar Fernando VIII. Mas naquele momento havia milhões de bêbados no país, e certamente um deles espiou pela janela, e ao presenciar o parto disse: “E dará a ele o nome de Natanael, que quer dizer feliz ano novo”. Ela pensou num anjo e nunca quis contrariá-lo, temerosa do castigo. E assim rompeu a tradição da família de colocar

<sup>268</sup> TOSCANA, David. **Santa Maria do Circo**. *Op. Cit.* p. 22-23.

nomes de reis para ver se pelo menos chegávamos a rábulas. “Eu avisei sua mãe que você deveria se chamar Fernando VIII; colocar Natanael podia nos trazer uma maldição, e veja como não me enganei”, disse meu pai. O padre assegurou que minha condição era devida a tanto pecado no mundo; minha mãe, às bebedeiras do meu pai; e um médico afirmou que era só uma mera questão de sorte: “Mais ou menos um em 100 mil nasce assim”. Uma vez meu pai escreveu com a lucidez do álcool: “Não apenas é baixo, também é feio, sobretudo depois que lhe arranquei um pedaço do olho. Ele pretende ser uma pessoa comum; fala e faz planos como se de fato alguém fosse lhe dar trabalho e às vezes se penteia e escolhe sua roupa com muito cuidado como para atrair alguma mulher. Isto é fácil para ele, porque ele não se vê. Em compensação, nós que o vemos sentado à mesa ou andando pela rua como se fosse um animal a mais entre cachorros, vacas, cabras e galinhas, só podemos ver nele uma aberração. Por isso, irrita vê-lo tão seguro de si, como se não houvesse nada errado; deveria assumir seu papel de fenômeno, de besta, de erro na fórmula, de que sem dúvida é e será o mais desgraçado dos Porcayo”. E quando escreveu isto não tinha ideia de que eu chegaria a ser mais do que um pobre bêbado de alfaiataria ou um presidiário da prisão de Belén ou uma múmia de Guanajuato ou um mineiro que sepultaria 123 colegas ou um amante sem cabeça ou um esbanjador com vontade de se mandar para a Espanha. Chegaria inclusive a ser mais que um ouvidor. Sim, porque desde hoje sou um rei, o rei Natanael I, soberano de todos os artistas.<sup>269</sup>

Neste ponto e em alguns outros que veremos não se faz difícil pensar no conceito de exotopia de Mikhail Bakhtin, quando conclui que devemos nos identificar com outro por meio de seus sistemas de valores, tal como o outro o vê, e nos colocar no seu lugar, para, depois, de volta ao nosso, podermos completar o horizonte do outro, fora do outro, englobando o outro. É o que o narrador de David Toscana nos permite ver quando seus personagens falam sobre si mesmos, vemos seus valores, nos colocamos em seu lugar, e de fora, ao voltarmos ao nosso, podemos completar seu horizonte. De maneira bem humorada, Natanael se reconhece em boa parte pelo olhar do pai sobre ele, o olhar do pai que o engloba, que inclusive escreve sobre ele, e nesses escritos Natanael tem-se como figura contida por um olhar de fora sobre si e também um horizonte, um universo, um fundo sobre o qual sua figura se insere. Seguindo com Bakhtin e a exotopia chegamos ao conceito de dialogismo, o qual diz que assim como minha visão necessita do outro para que eu possa me ver, também minha palavra precisaria do outro para “significar”. Com isso, tem-se que o narrador de fora, em *Santa Maria do Circo*, entende que para falar do outro é preciso usar a palavra do outro, estar no lugar do outro, é preciso que o outro

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 27-28.

signifique sua fala; portanto, num processo bastante eficiente de narrativa, Toscana chega, senão completamente, ao menos a esbarrar a construção polifônica do romance, de que fala Mikhail Bakhtin ao tratar da obra de Dostoiévski. Ao passo que se tomamos por comparação a obra de Paz Soldán, teria-se nessa uma narrativa de caráter monológico, visto que o narrador possui controle de todos os pontos de vista. Não abre espaço para que suas personagens se localizem no próprio mundo em que vivem, que se mostrem conscientes de sua própria condição.

Outras passagens, em *Santa Maria do Circo*, nos dão tal noção polifônica, destacando que, ao falarem, as personagens de Toscana se utilizam de um largo espaço, ocupando suas falas um mínimo de três a quatro páginas. Como são os casos de Fléxor, o contorcionista, e de Hércules, o levantador de pesos.

— Eu acho maravilhoso ser de circo. Não imagino vida melhor. Esse negócio de ficar num vilarejo miserável vegetando como se fôssemos uns velhos... Em vez de andar de um lado para outro percorrendo o país, escolhemos a passividade de um lugar onde a única emoção que nos espera é uma voltinha na praça. Adeus aplausos, adeus viagem, adeus vida. Ah, mas como vão ficar felizes porque agora as paredes já não são de lona mas sim de pedra; casa própria, grande coisa, e o imbecil do Hércules muito contente com sua privada. Eu achava que a vida era muito mais que sentar e cagar. No entanto, vai me fazer bem passar uns dias aqui; preciso pôr em ordem muitas ideias e projetos... [...] Não sou ingênuo; estou consciente de que ninguém se lembrará de mim pelas minhas contorções; por isso preciso de mais alguma coisa, meus móveis, minha roupa, minha lâmpada, um prato, uma maneira especial de morrer, qualquer coisa. Não sou impaciente; resta muita vida pela frente para pensar nesta coisa que me fará memorável; não importa se como Fléxor ou como Encarnación Ruiz, meu nome antes de conhecer dom Alejo. Vou inventar o “fléxoro”, disso tenho certeza, mas ainda não sei o que é, o que faz ou que gosto tem um fléxoro. Já pensei bem, nunca vou usar o nome de Encarnación. Fléxor é melhor, mais sonoro e memorável. Encarnación é um nome babaca. O coitado do Natanael vive falando dos parentes porque sabe que ninguém vai se lembrar dele; está há apenas três dias no circo e aposto que até sua família já se esqueceu dele. Enfim, ele está aqui na qualidade de fenômeno e eu na qualidade de artista. Por isso não posso ter a mesma opinião que o anão ou a Barbarela, para mim não é ruim ser de circo. As pessoas vêm para me ver e aplaudem, e certamente não fazem isso só por compaixão, como fazem com eles; sem dúvida alguma coisa as atrai, as emociona. [...] Eu preferi fazer alguma coisa extraordinária, e nada supera as contorções, o completo domínio do corpo pelo próprio corpo...<sup>270</sup>

---

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 56-58.

— Olhe este retrato. Sou eu há alguns anos. Você lembra? Veja com eu estava em boa forma, sólido; e se comparar esse rosto com o meu, logo se percebe que estou ficando velho. O passar do tempo é muito evidente em mim; viver do corpo implica me dar conta de cada ruga, de cada bola de gordura, de cada milímetro que o peito cai; das veias que não fazem relevo na pele; da maldita fofura avançando a galope. Exato. Se tivesse que escolher uma única palavra para me descrever, seria “fofo”. [...] a gordura e a pele são como a areia e a água de mar naqueles buracos de praia: quanto mais a gente escava, menos progride. Assim não se pode manter o entusiasmo, já estou cansado de lutar, quero uma vida sem tanta incerteza, à espera do jovem que me diga com licença, caia fora que aí vou eu. Quero uma casa, uma privada onde eu esqueça de tudo; viver uma vida normal. Quero me transformar numa morsa, num ser esponjoso, gelatinoso, esparramado, sem dar explicações a ninguém. Provavelmente você não me entenda, porque não conhece a decadência. Pense no dia em que dom Alejo tirou você da cruz. É diferente agora? Certamente não. Continua sendo uma horrenda mulher barbada e peluda; ninguém dá nem mais nem menos por você; causa a mesma impressão que causará pelos restos de seus dias. Não tem idade, só pêlos. Essa é a sua medida... [...] Não perca as esperanças, o tempo corre a seu favor. Agora mesmo, com toda a minha fofura, continua existindo uma grande diferença entre nós. Continuo sendo desejável, você bem sabe; mas cada vez menos, e chegará o dia em que a deterioração nos igualará, não sei quando. Talvez quando eu ficar velho acabe me transformando numa morsa esparramada e gelatinosa, num monstro como você, como o anão, sobretudo como dom Alejo, e a distância entre nossas humanidades será tão pouca que você e eu poderemos compartilhar ainda que seja um pouco de vida.<sup>271</sup>

Retomando a montagem do romance *Santa Maria do Circo*, após a fala longa de Natanael, a narrativa volta ao presente em que os membros do circo já estão separados pelos irmãos Mantecón. É o momento que encontram o casario do povoado que irão habitar. Em um corte abrupto, temos Hércules, já no trecho seguinte, abrindo uma das casas e encontrando ali um vaso sanitário. E a carência material das personagens é tanta, que Hércules se agarra a esse objeto, e percebe o quanto lhe faz falta um pouco de conforto. Segue um diálogo entre Hércules, Barbarela, Mágala e dom Alejo. Em mais um corte seco, temos o grupo sentado ao redor de uma fogueira. A certa altura, discutem sobre ficar por ali ou seguir com o circo. Em uma espécie de assembleia, em que todos se pronunciam, os membros decidem ficar. É o

---

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 64-66.

momento em que dom Alejo é separado do grupo passando a morar sob a lona do circo somente com o animal que lhe restou: o porco.

O procedimento de corte abrupto na narrativa, tirando sua linearidade, suas passagens suavizadas, faz com que o texto de David Toscana se aproxime mais do cinema contemporâneo do que as narrativas mcondistas, por exemplo, que tomam o cinema como forte influência para sua escrita.

No trecho que se segue ao da separação de dom Alejo, vemos Hércules e Barbarela no meio da praça, sentados em um banco. Falam sobre seus dias, os que virão. E também falam sobre o passado. Hércules diz que houve alguém, anos atrás, que se arriscou pela mulher barbada. Esse alguém é dom Alejo. Poucas linhas adiante, sem marcações (para o leitor) de salto no tempo-espço, a narrativa passa a tratar, em duas páginas e meia, dos momentos em que os pelos começaram a brotar no corpo da personagem, e logo após o episódio em que Barbarela — durante uma tarde em que participava de uma representação da Paixão de Cristo, na qual fazia o papel de Jesus — é resgatada por dom Alejo, que encontra Barbarela sendo insultada pelo povo e lutando contra sua condição de crucificada, após ter sido arrastada pelo resto da via-crúcis até a colina que fazia as vezes de calvário. Ali, Barbarela ficou dando pontapés e gritando. Cuspiu em Maria Madalena, e dizia a Dimas e Gestas que não ficassem ali feito dois imbecis e a ajudassem. Foi quando surgiu dom Alejo, e em uma entonação cheia de autoridade, chamou-a pelo nome de Barbarela, perguntando por que ela o havia abandonado. E completou depois, quando se aproximou para desamarrá-la, que a mulher pertencia a seu circo e estava ruim da cabeça, às vezes fugia se metendo em encrencas. Angélica (nome real de Barbarela) aceitou o jogo como saída viável e se foi com dom Alejo. Novamente há um corte, sem separação visual (espaço branco ou abertura de parágrafo) entre uma parte e outra. Volta para Barbarela e Hércules na praça. Ele dorme. Ela o desperta. Hércules volta a dormir de novo e a história salta mais uma vez para contar como foi a primeira vez em que dom Alejo apresentou o número circense da mulher barbada.

E assim segue a estrutura de *Santa Maria do Circo*, em trechos que às vezes apresentam a convivência mais próxima de dois personagens, em outros, ações e diálogos coletivos.

Temos que ressaltar ainda que os personagens de Toscana, além de falarem por conta própria, também sabem ser críticos; por exemplo, com a falta de cultura ou com a “ditadura” das tradições e lugares-comuns em seu país, como faz dom Alejo, que, em episódio bem-humorado, fala a seu porco:

— “Os circos ambulantes de esqualido cãozinho enciclopédico e desacreditados elefantes me mostraram a cômica ninharia e as magnas tragédias hilariantes”...<sup>272</sup> Você reconhece isto? São versos de um poema que todo mundo deveria saber de cor. Claro, se fôssemos como naquele tempo, quando existia inteligência, disciplina e vocação. “O aeronauta pioneiro, pendurado pelos dedos dos pés, era um bravo cosmógrafo ao contrário que, se subia até se aproximar do polo Norte, ou do polo Sul, também tinha questões pessoais com Eolo”... Faz uns dias recitei isso para os Cabriolé [trapezistas do Mantecón Irmãos] e ficaram olhando abobalhados, sem saber o que dizer; por fim um deles perguntou, quem é Eolo? Bando de incultos; não é à-toa que nunca conseguiram fazer um salto triplo, nem a dupla escaramuça, nem o voo do beija-flor; devotando-se à Virgem de Guadalupe em vez de rezar para Eolo. [...] Meu irmão e eu pensamos que podíamos voltar para o México e dizer que fomos discípulos de Barnum, sucesso no seu circo, para encher noite após noite a nossa lona; mas neste país de ignorantes, o nome do professor diz tanto quanto Eolo para os Cabriolé. Barnum estava coberto de razão quando disse “A cada minuto nasce um imbecil”, embora não tenha esclarecido que quase todos nascem aqui. [...] Nós tentamos apresentar um circo sem palhaços, sim, senhores, damas e cavalheiros, Circo Mantecón Brothers o manterá [sic] assombrado, na pontinha da cadeira, com o coração a ponto de explodir. Esta era nossa ideia, um espetáculo montado com números espantosos e perigosos; nada de baboseiras e piadas batidas. Muito cedo acabamos por admitir que outros empresários já tinham acostumado as pessoas: elas queriam ver miseráveis palhacinhos. Ficavam gritando queremos palhaços... [...] O circo não poderia ter decaído mais. Que necessidade havia de enviar uma expedição à África Negra pegar leões? Para que arcar com todos os custos e trâmites de trazer um elefante branco da Birmânia? [...] Nos folhetos, Bengalo o Domador e todos os outros aparecem com letras pretas pequenas; só Lagrimita, Copetino e Pescuecin ostentam letras grandes e vermelhas como seu nariz, e aparecem precedidos pela legenda “Circo Mantecón Irmãos apresenta seus artistas exclusivos”. Preste atenção. Exclusivos. [...] O hábito pode matar um espetáculo que se preza como original; em compensação, o circo, exatamente por se repetir, já se tornou uma tradição; e as pessoas não questionam as tradições, simplesmente as aceitam e vivem com a ideia de que são boas se forem religiosas; saborosas se forem de comer; interessantes se vierem dos índios; e divertidas se forem um espetáculo. A tradição manda que o circo seja uma coisa amena, emocionante? Pois assim seja, embora você e eu saibamos que esta é tão entediante quanto qualquer outra tradição estúpida. [...] Benditas sejam as tradições

<sup>272</sup> Trecho do poema *Memorias del circo*, de Ramón López Velarde (1888-1921), considerado um dos maiores poetas mexicanos.

que dão sustentação aos personagens mais anacrônicos e repetitivos deste país de merda. Sim, senhor, as pessoas não querem poemas, querem estribilhos.<sup>273</sup>

Ao falarmos em tradições na obra de David Toscana, podemos levar em consideração a ironia implícita nesse trecho acima para fazer referência às tradições literárias mexicanas e latino-americanas, em que David Toscana resvala para poder distinguir sua obra tematicamente, nunca de modo acrítico, lógico, como se dá na voz de seus personagens.

Se escritores mais antigos do subcontinente — como Azuela, Rivera, Güiraldes, Galllegos, Icaza e outros — restringiram seu ponto de vista a aspectos mais imediatos da realidade histórico-cultural, com tendência forte ao tópico e ao esquematismo — em que o mundo dos mineiros, do camponês, do índio ou do explorado pelo latifundiário e pelos estadunidenses ou ainda os pequenos dramas da cidade provinciana, o choque entre civilização e barbárie, a ditadura, a revolução mexicana são os temas mais importantes na abordagem desses escritores<sup>274</sup> —, e os mais contemporâneos, como os autores do Crack, tratam descartar as tradições mexicanas e se declaram contra uma literatura que procura falar da revolução, dos povoados habitados por fantasmas, caciques etc., David Toscana mostra, nos últimos tempos, ao menos uma tentativa de inovar nessas questões, quando, por exemplo, insere a questão do negro em sua obra, e não a do índio, para falar de problemas étnicos que geram preconceitos, visto que o indígena é um tema bastante caro à literatura latino-americana. Toscana, ironicamente segue outro rumo de abordagem.

No trecho de *Santa Maria do Circo* em que os personagens decidem viver no vilarejo abandonado, decidem também que precisam de novas identidades. O personagem Mandrake propõe, “Precisamos definir que tipo de gente nós vamos ser, que ofícios são os mais importantes para que nossa comunidade sobreviva”<sup>275</sup>, e com a aceitação de todos, passam a sortear seus novos papéis

---

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 50-53.

<sup>274</sup> ARRIGUCCI JR, Davi. **Outros achados e perdidos**. *Op.cit.* p.113-116.

<sup>275</sup> TOSCANA, David. **Santa Maria do Circo**. *Op. Cit.* p. 68.

socais: Natanael se torna o padre; Mágala, a jornalista; Narcisa, o afiador; Mandrake, o camponês; Balo, militar; Hércules, prostituta; Barbarela, médico; e Fléxor, negro. A partir daí, tudo que se refere a Fléxor ganha tom de preconceito; são criadas ainda situações para que se possa exercer o racismo, por parte dos outros personagens.

Quando Fléxor, o de pele mais branca entre todos os membros da nova sociedade, escolhe sua nova função social no sorteio e revela ser o “Negro”, começam as reações.

— Negro.

— Como assim?

— É muito saudável que em toda sociedade haja negros — explicou Balo —, senão, quem vai se encarregar de limpar latrinas e todas as coisas que ninguém quer fazer?

— Claro — acrescentou Mandrake. — Não é possível viver num lugar onde todos sejam iguais.

[...]

— Até jogar-lhe a culpa por alguma morte — acrescentou Natanael.<sup>276</sup>

Temos ainda outras passagens que demonstram os estereótipos e preconceitos lançados sobre o agora negro Fléxor; por exemplo, na passagem em que Mandrake abre seu papelzinho (sim, o sorteio é feito por meio de papeizinhos dobrados com as novas funções em cada um deles) e se descobre camponês. — “Camponês — disse com raiva e acrescentou em seguida: — Já não temos um negro para isso?”<sup>277</sup>. Há também o trecho em que Mandrake, que de camponês se promoveu a latifundiário, impõe a Balo que, esse por ser militar, tem a tarefa de ir ao circo em que está dom Alejo para roubar todas as frutas, para comer e para que tenham sementes para o cultivo, e também o porco. Nisso, Balo questiona por que tem de ser ele o escolhido se já existe o negro para fazer essas tarefas. Mandrake sugere a Balo levar Fléxor junto, mas o agora militar responde que os negros são todos desertores, por isso não servem nem como bucha de canhão.

Se a questão do indígena é um tema não tocado pelas novas gerações, bem como outros assuntos referentes ao México, David Toscana insere em sua

---

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 73.



obra a questão do racismo contra o negro, um racismo do qual pouco temos notícia no México, visto que a questão da cultura e da etnicidade nesse país giram em torno sobretudo do indígena. A negritude, por vezes, não é considerada por nós um tema relacionado com a cultura ou a etnicidade em geral no caso mexicano. Com isso, David Toscana nos surpreende. E nessa identidade negra assumida por um branco, em *Santa Maria do Circo*, o que vemos é sempre o mesmo: o essencialismo sobre o outro (tomado por diferente) e todas as negatividades possíveis associadas a determinadas etnias. Apenas trocando os papéis (o índio pelo negro), Toscana nos mostra uma face da moeda comum a toda a América Latina: o racismo. Depois de se ferir e se tornar “negro”, não por acaso Fléxor tem seu papel diminuído na ficção, suas falas não ganham em importância como quando vistas no trecho anterior, o qual destacamos, e isso se dá até seu ferimento no joelho se complicar e ele vir a morrer. Neste ponto, David Toscana cria uma ironia ao colocar a morte do porco de dom Alejo acontecendo ao mesmo tempo em que a de Fléxor. No fim, apesar de nos últimos tempos vir sendo cuidado por Narcisa, nem essa chora por sua morte, só pensa que o rapaz tinha morrido feito um cão, pois segundo ela os cães morriam no chão, em silêncio e à noite.

Em relação a essa ocorrência na ficção de Toscana, precisamos lembrar que o corpo é uma dimensão da História, e com base nisso, devemos entendê-lo como um espaço social, constituído a partir de um conjunto de relações sociais. Quando enfocamos o corpo como “um processo de evolução histórica”, descartamos a ideia de “naturalidade” e passamos a enxergar esse processo de diferenciação como caracterizador do sujeito. E a diferenciação acaba por servir de critério legitimador das desigualdades.<sup>278</sup>

David Toscana elabora isso de modo inventivo, basta trocar o adjetivo “Branco” por “Negro” e o discurso naturalizador e diferenciador do racismo começa a ocorrer. Fléxor se torna esse símbolo de negatividades, passa a ser o elemento “diferente”. As figuras grotescas, inferiorizadas, das personagens de circo ganham ares de superioridade quando se tornam padre, jornalista, militar etc. Formam então uma sociedade de pessoas “normais”, mas que

---

<sup>278</sup> VENTURELLI, Paulo. Deus e o diabo no corpo dos meninos — sexualidade, ideologia e literatura: diálogos. In: **Diálogos com Bakhtin**. Op. Cit.

necessita também do preconceito, da classificação negativa para se tornar uma sociedade “verdadeira”.

Argumenta Bauman, ao tratar da subjetividade do homem moderno, que o processo de classificar, obsessão da civilização ocidental, constituiu-se nos atos de incluir o semelhante num padrão considerado desejável e correto, excluindo o diferente. Cada ato de classificação compreende a divisão do mundo em dois: entidades que respondem a um conceito e todo o resto que se diferencia dele. Mais que isso, essa operação de inclusão/exclusão é um ato de violência perpetrado contra o mundo e requer o suporte de certa dose de coerção. Assim, as figuras do “outro” da ordem são: “a indefinibilidade, a incoerência, a incongruência, a incompatibilidade, a ambiguidade, a confusão, a incapacidade de decidir, a ambivalência — ou seja: pura negatividade”. O outro passa a constituir-se em fonte e arquétipo de todo o medo. Como resultante, a *intolerância* passa a constituir-se como atitude básica, decorrente das práticas desenvolvidas na modernidade — terreno fértil para a construção de subjetividades prontas para deslegitimar o outro, aquele considerado divergente dos padrões assumidos como verdadeiros e bons. Há aqui a sugestão de que tais concepções, enraizadas na busca da ordem e na eliminação da ambivalência, serviram, da mesma maneira, de terreno para a realização de um genocídio mais silencioso, mais gradual, mais lento — aquele que se deu contra a população africana escravizada.<sup>279</sup>

Para entender melhor as relações disso com a História da América Latina, devemos retorcendo a questão do preconceito racial ao período que se dá no século XIV, quando o homem ocidental lançou-se no mundo, transpondo fronteiras e limites que até então lhe davam segurança. Foi o período das grandes navegações: novos lugares, novos idiomas, novos costumes, enfim, novas concepções de realidade. Deparou-se esse homem, então, com um universo de extrema diversidade. É um momento de espanto, a partir do qual as tradições já não se mostravam suficientes para que o homem se organizasse de maneira segura em sua realidade, levando-o à tarefa de reconstrução de novas crenças e regras de ação seguras e confiáveis. Por meio do uso da consciência

---

<sup>279</sup> BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

reflexiva, o homem ocidental desenvolveu ao máximo os procedimentos de controle sobre os acontecimentos. Para Bauman, essa foi uma estratégia tipicamente moderna, pois o pensamento moderno não suporta a ambivalência e as coisas fora de ordem; e ordem e caos são gêmeos *modernos*, concebidos em meio à ruptura e colapso do mundo ordenado de modo divino, que não conhecia o acaso, um mundo que apenas *era*, sem pensar jamais em como ser.

Essa desestabilização do homem ocidental moderno — e a sua não aceitação de um mundo que desorganizaria seu mundo ordenado, controlado e estável, de que fala Bauman ao tratar do racismo —, imediatamente nos leva a pensar nas noções de unidade, pureza e autenticidade do homem europeu, e também na metafísica ocidental, que tem suas raízes em Platão. Segundo Nietzsche, seria nesse filósofo grego que primeiro enxergamos o que seria característico do pensamento metafísico ocidental. Para o filósofo alemão, metafísico seria o homem que, dotado de incapacidade de enfrentar a realidade única (o mundo do devir), cria um mundo que satisfaça seus anseios por certeza, segurança, estabilidade, e no qual esse homem busca refúgio. O mundo do devir seria um mundo desconcertante, cruel e esmagador. Na metafísica, o mundo do ser é o “mundo real”, já o sensível, o mundo do devir, é instável, causa dor. E os europeus, ao se estabelecerem nas Américas, dedicam-se a erigir réplicas da sociedade que haviam deixado do outro lado do Atlântico. Pretenderam duplicar o imaginário e as instituições do velho mundo em terras recém-conquistadas. Portanto, temos com isso também o início do processo de ocidentalização, que é correspondente a esse momento de imposição cultural europeia nas colônias ultramarinas, imposição de um modo de vida e um *modus operandi* que visam dominar não apenas o território, mas também os corpos (trabalho escravo, cristianização) e almas (cristianização).

No entanto, após a ocidentalização do subcontinente, vemos surgir, no século XIX, uma reflexão crítica sobre a condição histórica da América Latina; visto ser esse o momento em que são redimensionadas as relações com a Europa e momento também, como vimos ao final do primeiro capítulo, em que é alimentado o desejo de um discurso pela identidade latino-americana.

Décadas mais tarde, o intelectual cubano Retamar, em 1971, resgata o tema histórico “colonizadores e colonizados”. Em sua releitura, o escritor cubano tenta fixar a dicotomia colonização / anticolonização e ainda imperialismo / anti-imperialismo, tendo por outro, então, os EUA. Emerge (e alguns autores como Mignolo, por exemplo, destacam isso) o problema da América Latina como entidade geocultural engendrada pelos traçados imperiais e que se configura conflitivamente, visto que foi sendo moldada durante o próprio processo de ocidentalização.

O impacto, causado pela ascensão dos EUA como força imperialista na América Latina, não pode deixar de ser considerado como fator de alta influência sobre a cultura e a vida do subcontinente. Após sua ascensão, os EUA não apenas passam a influenciar diretamente a vida econômica, política e militar da região, mas também a anexar territórios na América Latina, Caribe e região do Pacífico.

Não à-toa, o termo Imperialismo Norte-Americano surge após os EUA dar início à sua política de expansão territorial ao vencer a guerra contra os mexicanos, anexando então os estados que hoje são o Texas, o Novo México, a Califórnia e o Arizona. A política de Roosevelt defendeu o expansionismo de seu país com o objetivo de atingir a condição de potência mundial. E foi justamente o que vimos acontecer, com o recrudescimento dessa condição após as duas guerras mundiais que assolaram, sobretudo, o continente europeu. A influência dos EUA sobre a América Latina passa a ser uma grande questão também para os nossos intelectuais. E uma das provas disso, desse debate que ainda perdura, se dá na literatura contemporânea com a publicação em 2006 do romance *El ejército iluminado*, de David Toscana, que retoma o tema da guerra contra os EUA, em que o México sofre grande derrota.

Por outro lado, se tomamos em comparação essa obra de Toscana com um romance mcondista, por exemplo *Mala onda* (do chileno Alberto Fuguet), ficam claras as diferenças no modo como são tratadas as questões relacionadas à vida latino-americana sob influência dos EUA, evidenciando nuances distintas nessas relações com os estadunidenses.

*Mala onda*, lançado em 1996 (ano em que Fuguet organiza com Sergio Gómez a coletânea *McOndo*), é a história do jovem Matías Vicuña, que narra

sua própria experiência de vida após uma temporada nas areias do Rio de Janeiro e a volta para Santiago. A ficção se passa no ano de 1980. Drogas e, às vezes, sexo embalam a tediosa existência de Matías, dias antes do plebiscito que “decidiria” ou não pela nova Constituição “proposta” pela Junta e por Augusto Pinochet (os registros eleitorais, no entanto, não foram abertos ao público por suas diversas irregularidades, das quais a obra de Fuguet passa longe de abordar).

Romance semiautobiográfico, como confessa o próprio autor, *Mala onda* não conta a história daqueles que se deram mal na ditadura; sim, a história dos que se deram bem durante a política militarista. Fuguet viveu por onze anos nos EUA, desde seus seis meses de idade até por volta dos onze (de 1964 a 1975), e claro que isso tem reflexos no seu texto biográfico-ficcional. Sua família, ao retornar a um país reprimido pelas forças de Pinochet, não sofrerá os reveses do sistema, justamente por fazer parte de uma elite nacional, neutra ou ao menos que não se posicionou contra o regime.

Traduzida no Brasil como *Baixo Astral* (2001), a obra é um romance mcondista que busca fugir ao realismo mágico e maravilhoso. É urbana e marcada por um modo de vida americanizado de (pelo menos) uma parte da elite chilena naquele período. Tanto que Fuguet foi chamado de o mais norte-americano dos escritores latino-americanos<sup>280</sup>.

A princípio odiado por seus leitores iniciais, amigos de Fuguet, o romance foi encorajado por Antonio Skármeta, um dos ícones maiores do posboom. Talvez a constatação de que o livro seja linear, sem malabarismos experimentais, com a política sendo assunto tangenciado na obra, seja um reflexo da identificação que a obra causou em Skármeta, visto que esses traços são comuns ao posboom.

Narrado em primeira pessoa, às vezes lembra um monólogo interior, alternando mergulhos existenciais e momentos de completa apatia (alienação, conformismo). É escrito com se fosse um diário do personagem, com marcações de datas do ano de 1980 abrindo os capítulos. São onze ao todo, ou seja, um

---

<sup>280</sup> ANGIOLILLO, Francesca. **Literatura: Alberto Fuguet vai contra folclore tipo exportação.** Disponível em arquivo digital em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13890.shtml>. Acesso em 23 de abril de 2010.

período curto na vida de Matías. O recurso de foco narrativo permite que por vezes tenhamos noção de uma consciência mais profunda do narrador, que se mostra, então, por meio de sua própria voz até como uma pessoa crítica, o que, por exemplo, não temos na obra de Soldán, pois o acesso à consciência de Sebas fica limitado pela onisciência do narrador..

Algo estaba fallando. Este regreso, regreso que siempre supe iba a ocurrir, me estaba resultando más complejo y menos atractivo de lo que jamás pudo imaginar. La gracia de viajar, pensaba, era justamente volver para recordar lo vivido. Pero ahora era distinto. Era como si no pudiera estar acá. Había algo de miedo, um ruido ausente, como cuando uno de estos milicos dispara una arma vacía; algo de asco, de cansacio, una desconfianza que me estaba haciendo daño, que no me dejaba tranquilo. Pero no era solo eso: era mi familia, quizás; los amigos, la ausencia de minas, la onda, la falta de onda, la mala onda que está dominando todo de una manera tan sutil que los hace a todos creer que nada puede estar mejor, sin darse ni cuenta, sin darnos ni cuenta aunque tratemos.<sup>281</sup>

Boa parte da narrativa se dá em linguagem coloquial. O texto tem forte marca das gírias e registra também a passagem da adolecência para a vida adulta. Matías Vicuña é claramente inspirado por Holden Caulfield, o personagem do romance de Salinger, *O apanhador no campo de centeio*. A certa altura da narrativa de Fuguet, Matías recebe de um amigo, Alejandro Paz, o livro de Salinger, e a partir disso o romance estadunidense será uma referência constante para o garoto chileno. E tal referência à obra de Salinger demarca bem o território que Fuguet busca explorar, ou seja: fuga das referências da literatura latino-americana. A narração, como no romance de Salinger, se dá em primeira pessoa (o que já mostramos na citação anterior) e com isso temos acesso ao que sai diretamente da cabeça de Matías. A ficção de Fuguet nos oferece um livro sem amarras. Sem mais a força do romance *rompe cabezas*, típico do experimentalismo do Boom, Fuguet nos proporciona a leitura de uma obra bastante convencional em termos formais. Podemos apontar *Mala onda* como uma narrativa despretensiosa, que busca nos contar somente a história de Matías, entre sua adolescência entediada e a ditadura que marca a

---

<sup>281</sup> FUGUET, Alberto. **Mala onda**. Santiago: Punto de Lectura, 2010. p. 91-92.

história chilena naquele momento. Matías, como Caulfield, se deixa sem rumo, vagando por Santiago, nos revelando a crônica de uma viagem juvenil por entre sexo, drogas e álcool, em uma visão cheia de cinismo com relação ao mundo que o cerca.

Repleto de marcas da cultura *pop*, sobretudo pela cultura de massa estadunidense, *Mala onda* registra uma juventude afastada dos valores culturais chilenos, tudo isso tendo por pano de fundo, ao que parece, a descrença com a política do país e sempre o desejo de ter que sair de um Chile esvaziado e sufocante. O caos implantado pelo sistema de Pinochet pode ser a resposta para o desencanto e o tédio que assolam Matías. Os personagens muitas vezes soam a um reflexo de uma política repressora que esmaga os sonhos e a consciência crítica dos sujeitos sociais. Contudo, a vida da elite chilena não parece assim tão afetada pelas forças ditatoriais. É como se para o desânimo de Vicuña ainda houvesse saídas. Se, por um lado, muitos resistem ao sistema, são torturados, perseguidos, exilados (fatos que não repercutem na obra de Fuguet), por outro as festinhas, a vida regada à droga, transas etc., é uma opção aos membros daqueles que não sofreram diretamente com a ditadura. Movido por uma paixão pela garota que deixou no Brasil, Matías vai se afastando do seu círculo social e passa a se concentrar em suas referências culturais, o que se torna marca muito forte nessas personagens de *Mala onda*. Ou seja: buscar fuga sobretudo nos produtos culturais *made in USA*, ou mesmo desejar o exílio real, como é o caso do amigo de Matías, Alejandro Paz.

El Alejandro Paz, por supuesto, es un burgués, no más de cuatro años mayor que yo, pero acarrea un rollo familiar que me supera, lo cacho. Vive solo, me ha dicho, y gasta toda la plata que gana en el Juancho's (más las propinas que agarra por traficar sus pitos y otros medicamentos), en discos, libros en inglés, suscripciones a revistas como *Rolling Stones* (a mí también me llega) o *Interview*. Su sueño es ir a USA, país que ya se le ha convertido en una obsesión casi enfermiza. Lo idolatra, sabe mucho más de "América" que cualquier gringo.<sup>282</sup>

---

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 61.

E é de Alejandro Paz, o *barman*, como já observamos, que Matías recebe o livro de Salinger e passa a idolatrar o personagem Holden Caulfield, até iniciar com esse suas conversas imaginárias. Além disso, temos as fortes marcas do cinema e da música dos EUA em *Mala onda*. Com isso, surge a grande questão: seria a obra de Fuguet globalizada (como defendem os mcondistas) ou seria essa uma obra profundamente marcada pela onipresença estadunidense no contexto da vida latino-americana? As constantes referências ao país do norte nos fazem pensar que a globalização que chegou ao subcontinente é nada mais nada menos que uma norte-americanização do repertório do sujeito latino-americano, sobretudo nas últimas décadas do século passado.

Em texto publicado no Brasil em 2005, chamado *Não é a Taco Bell: apontamentos sobre McOndo e o neoliberalismo mágico*<sup>283</sup>, e apresentado ao leitor ironicamente na seção de ficção, Fuguet propõe uma releitura da geração McOndo e aponta que esse momento da literatura já estava explodindo na TV, na música, nas artes, na moda, no cinema e no jornalismo. A tese do escritor chileno, diz ele mesmo, é bem simples: a América Latina conturbada, desordenada é muito literária, quase uma obra de ficção, mas não um conto folclórico. O subcontinente seria um espaço volátil em que os séculos XIX e XXI se misturam, e mais do que mágico, é um lugar peculiar; a América Latina não é curiosa.<sup>284</sup>

Falando, sobretudo, a respeito da produção cinematográfica, Fuguet defende que a maioria dos filmes, nas salas do Chile, virão de Hollywood. E isso não significa que as salas de cinema que surgiram por toda a América Latina, sobretudo a partir do começo do novo século, propiciaram que filmes nacionais menos convencionais fossem acessíveis ao público. E, depois de ver todos os outros filmes disponíveis em uma determinada semana em um cinema de shopping, o Fuguet revela ter assistido a um filme *made in USA*, concluindo que esse seria o primeiro filme ALCA, referindo-se ao bloco econômico das três Américas, que não deu certo, e cuja proposta de implantação se acha

---

<sup>283</sup> FUGUET, Alberto. Não é a Taco Bell: apontamentos sobre McOndo e o neoliberalismo mágico. In: **A literatura latino-americana do século XXI**. Beatriz Resende (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.



engavetada desde 2005. Estrelado por Glenn Close, Holly Hunter, Cameron Díaz, o filme nunca chegou a ser exibida nas salas de cinema dos Estados Unidos, pois foi considerada nesse país como “cinema de arte demais” para o público médio estadunidense.

*Things you can tell just by looking at her*, para o escritor chileno, significa um filme representante de uma era em que as fronteiras são menos explícitas e as influências são tão globais que acabam por criar um novo tipo de artista, não o artista de nenhum lugar, mas o artista do aqui e agora. E essa nova sensibilidade parece, a Fuguet, ter menos a ver com nacionalidade e mais com empatia. *Things you can tell...* faz muita referência a tudo que é estadunidense, e foi escrito e dirigido por Rodrigo García (nascido na Colômbia, criado no México, educado na França, na Espanha e nos EUA), filho de Gabriel García Márquez.

Fuguet constata, com isso, que o filho de Macondo vivia em McOndo. O filho do inimigo era muito amigo. Para Fuguet ainda, *Things you can tell...* é maduro demais para ser um filme McOndo, e é, em sua concepção, “uma nova moral ALCA”.

O autor chileno revela que, para ele, anos depois do lançamento da antologia, McOndo nada mais é que uma certa maneira de olhar a vida, de desconstruir a América Latina. A literatura que originou essa vertente, afirma Fuguet, teria sido aquela que ficou mais para trás em termos de captar o *zeitgeist* da região anos depois.

Tendo passado quase uma década do lançamento de *McOndo*, Fuguet substitui o mcondismo por uma “moral” ALCA, nisso atrela ainda mais a “sua” globalização à forte influência dos EUA na América Latina, e parece não perceber a limitação de suas referências do que seria globalização. Ao exaltar o filme escrito e dirigido pelo filho de García Márquez como um filme que não retira sua energia do choque de duas culturas mas, em lugar disso, da compreensão de uma com a outra, mais uma vez Fuguet reforça a ideia de alguns (e apenas alguns) sujeitos latino-americanos globalizados; porém, novamente nascidos em famílias de elite, que podem viver em outros países não como imigrantes, mas como sujeitos de certo modo integrados à vida desses lugares, sobretudo nos EUA, como é seu próprio caso e também o de Rodrigo García. Mais uma vez, a

ideia de um novo sujeito latino-americano é restrita a um estrato social elevado, e deixa de lado outras nuances do que é ser latino-americano, por exemplo aqueles que vivem em subempregos na América do Norte, ou aqueles para quem as barreiras físicas como o muro de ferro entre EUA e México representa a impossibilidade de fronteiras borradas ou pouco explícitas. Substituir McOndo por ALCA é manter o mesmo lado moeda. Fuguet não consegue escapar da apologia ao neoliberalismo de que foi acusado à época da escrita da introdução da coletânea *McOndo*. E ao afirmar uma troca do sujeito artista de nenhum lugar pelo artista do aqui e agora, justifica, não sem Inteligência e oportunismo, uma arte que não leva em consideração (ou que não tem obrigação de levar) o passado histórico e o contexto em que as nações latino-americanas foram formadas, com base na exploração, na dizimação da população aqui já existente antes da chegada do homem europeu, e na relação de subserviência que a América Latina vive desde sua dominação por Espanha e Portugal e depois, na nova era de ocidentalismo, sob as mãos pesadas dos EUA. Além das condições do próprio sujeito latino-americano vivendo em condições precárias tanto em suas nações como no exterior.

Como detectamos nos contos da própria antologia organizada por Fuguet e Gómez, os escritores mcondistas distanciam-se, portanto, da identidade latino-americana para oferecerem identidades individuais, mas assimiladas ao processo de globalização, como afirma Paloma Vidal, e com a qual qualquer jovem em qualquer país do mundo capitalista possa se identificar<sup>285</sup>. Tal ideal, o vemos presente no romance *Mala onda*, pois, ao criar um diálogo estreito entre seu romance e o do escritor estadunidense Salinger, Fuguet busca justamente essa identificação com os jovens ocidentais, marcados por uma obra “universalizada” vinda de nada mais nada menos que dos EUA.

O rebelde-conformado Matías Vicuña, talvez mesmo em decorrência do pensamento de Fuguet sobre a relação da América Latina com os EUA, não à-toa representa o espelho de um modo de vida “rockstar” estadunidense, com acesso à droga de “qualidade”, que segundo o personagem são melhores quando vindas dos EUA. Há até um ponto da narrativa em que Matías acorda

---

<sup>285</sup> VIDAL, Paloma. Diálogos entre Brasil e Chile — Em torno às novas gerações. In: **A literatura latino-americana do século XXI**. Op. Cit. p. 174.

sonhando que é um rockstar acordando em Las Vegas, num hotel, durante uma turnê. O modo de vida estadunidense marca toda a obra, os personagens buscam a manutenção de *status* social nos produtos importados de USA. Sendo assim, *Mala onda* revela uma sociedade livre para o consumo, num país marcado, por outro lado, pela miséria e pela repressão. De um lado, os livres, de outro, e não surgindo na ficção de Fuguet, os reprimidos.

Em sua considerável crítica<sup>286</sup> sobre *Mala onda*, o crítico chileno Grínor Rojo avalia que existe mesmo um episódio no romance de Fuguet em que a autoridade do sistema e a liberdade de uma parcela da sociedade se confrontam e medem forças. O episódio é aquele em que a autoridade, na figura de policiais, se dá conta de até em que ponto chegam suas prerrogativas ao se chocarem com aqueles (nesse caso, com os filhos desses) que são os donos da liberdade; e que essa liberdade é deles e nada mais do que deles: os filhos da elite. Nesse trecho do livro, a polícia do regime de Pinochet detém um grupo de rapazes na Avenida Kennedy, em Santiago, durante uma corrida ilegal de carros após o toque de recolher (uma corrida como aquelas que são apresentadas em certos filmes *teenagers* estadunidenses); então os jovens são levados ao recinto policial. Nacho, amigo de Matías, está entre esses; seu pai é um oficial do exército e também beneficiário obscuro dos latrocínios da ditadura. Nessa hora, os policiais tomam consciência de quem é o rapaz e quem são seus amigos. A detenção é anulada no ato. No fim, oferecem a Nacho escolta para ele e seus comparsas.

Usando de justiça crítica, podemos avaliar que esse trecho também deve ser visto como uma denúncia das vantagens e liberdade que só a elite, e muitas vezes os criminosos do próprio sistema repressor, possuía num país afundado pelas mãos pesadas de Pinochet. Podemos dizer que o narrador de Fuguet aproveita do fato de estar “dentro” do sistema como beneficiário para expor as entranhas desse mesmo sistema.

Por outro lado, não se pode falar que o romance de Fuguet representa de um modo abrangente o Chile daquele período. O texto de Grínor Rojo nos esclarece que *Mala onda* tem uma articulação espacial denominada “barrio”, e

---

<sup>286</sup> ROJO, Grínor. “Mala onda”, “lata” e ironia” em *Mala onda* de Alberto Fuguet. In: **América sin nombre**. Número 16, 2011. Disponível em arquivo digital em: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20651/1/ASN\\_16\\_18.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20651/1/ASN_16_18.pdf). Acesso em abril de 2012.

que se restringe a um quarto da geografia e da população de Santiago, e onde vive o círculo social de Matías. Esse espaço funcionaria como metonímia e metáfora daqueles que na totalidade do país veem seus interesses e crenças representados e/ou favorecidos pela ditadura de Pinochet. A ordem geral das coisas se transforma em ordem de coisas particulares. A liberdade econômica, princípio fundamental que regula as ações dentro de um círculo mais amplo, transforma-se, neste outro âmbito, em uma conduta particular desregrada, de viés “liberal”, para a qual nada está proibido, ainda que alguns entre esses que se utilizam da liberdade sem limites cuidem de preservar as aparências.

A repressão superlativa, segue Rojo, tanto quanto a liberdade superlativa naqueles tempos sombrios, em cada um dos espaços que o romance de Fuguet explora com maior ou menor profundidade, tratava de assegurar com uma das mãos a permanência do Estado policial, encarregado de reprimir qualquer intento de rebeldia, e com a outra cuidava de aliviar o ônus (a obrigação de pagar salários justos ou de tributar os ganhos obscenos) para um sistema econômico neoliberal, de “livre empresa” e aberto totalmente ao investimento estrangeiro.

Apesar dessas questões postas pelo romance de Alberto Fuguet, que parecem denunciar os abusos da política militar de Pinochet, chegamos à conclusão de que Matías Vicuña, mesmo sendo um estranho em seu meio, um rebelde e, por vezes, questionador do modo de vida que levam sua família e seus amigos, ao final não dá as costas ao *status quo*. Elege voltar ao rebanho. Em sua trajetória de vida, escolhe o “Sim”, consciente e livremente, sem que o forcem a nada, e o faz porque, chegada a hora de escolher, isso é para ele a melhor opção. Mesmo crítico em relação ao seu entorno, Matías se deixa vencer pela indiferença e pela conveniência.

No puedo creerlo. Siento un tremendo deseo de escupirles, de sacudirlos para ver se suenan. Por eso este país está como está, pienso. Ésta es la mayoría. Gente que cree que el Pollo Fuentes es lo máximo. Que trata a Pinochet de “General”. No tienen ni veinte años, qué les espera a los cuarenta. Está cada vez más claro que mi opinión no vale. A veces creo que ni siquiera soy de acá. Que todo esto es una mala película y yo soy apenas un extra.

Algo simplemente no calza. Pero hay algo peor: cada vez tengo menos gana de averiguar qué es.<sup>287</sup>

*Enciendes la radio: hay un jingle espantoso que llama a votar SÍ. Pero no, no más... Votaría NO, lo sabes: pero te faltan cuatro meses... cuatro meses para la mayoría de edad. O casi. Da lo mismo, te da absolutamente lo mismo. Cambias la radio. En la Carolina, Neil Diamond canta September Morn. Lo dejas. No tienes ganas de oponerte, solo de seguir.*<sup>288</sup>

O que se passa com Matías, se prestarmos bem atenção, é apenas uma intenção frustrada de libertação. E isso é inverossímil até para ele mesmo. Pois tem consciência de que o que está tentando levar a cabo em sua vida nada mais é do que autoengano. Portanto, volta a se pacificar com o seu mundo, o mundo seguro em que habita, o mundo dos de sua classe, de sua família.

Volví a mi casa, claro. Era lo que debía hacer, fue lo que deseaba. Dudas tuve, las tengo y las tendré pero, más allá de lo plausible, del factor económico y legal, de todo aquello que parece ajeno e inútil pero está mucho más incrustado en mí de lo que estoy dispuesto a creer, sentí que me necesitaban – que me necesita, mi padre– y eso siempre es bueno, lo hace a uno olvidar, hasta empieza a perdonar. Pero no es sólo mi padre, soy yo.<sup>289</sup>

Ao analisar a frequência de expressões (“mala onda”<sup>290</sup> e “lata”<sup>291</sup>) que o protagonista do romance utiliza repetidamente durante a narrativa e que definem o centro de seu conflito, Grínor Rojo diz que a *lata* do jovem protagonista de Fuguet conta com precedentes notórios na história literária moderna, e que o fastio, o tédio, o *ennui* (em francês, tédio) é um componente fundamental da

<sup>287</sup> FUGUET, Alberto. **Mala onda**. Santiago: Punto de lectura: 2010, p. 132-33.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>290</sup> Expressão traduzida como “baixo-astral”, e que serve de título ao romance.

<sup>291</sup> Possui uma ampla lista de sinônimos, entre eles: estar deprimido, cansado, esgotado, proscrito, oprimido, com asco.

literatura europeia do século dezenove. É verdade ainda que, se formos mais atrás no tempo, encontramos o velho termo medieval *acedia* (a *accidia* latina, e *acedia* em espanhol hoje)

María Nieves Alonso, em seu texto<sup>292</sup> sobre *Mala onda* — a tratar do tédio, da preguiça, da pequenez, da troca de projeto provocada pelo vazio, da falta de sentido e/ou mais liberdade além dos limites, da substituição de grandes metáforas, da trivialização da linguagem — diz que esses fatores são atualizados na conduta do protagonista do romance de Fuguet.

Então, nos fica claro que a proposta do escritor chileno, no que podemos apreender de sua forma, de sua arquitetura, está bastante de acordo com sua linguagem simples, direta, sem malabarismos sintáticos formais. Não podemos dizer que Fuguet, com isso, não tenha plena consciência da relação orgânica entre forma e conteúdo que pode ser produzida em ficção. Contudo, isso, desde a tomada de consciência por parte do autor, também se impõe comodamente como um limitador para possíveis experiências menos convencionais em literatura, como são as dos mcondistas, que se querem bastante atuais e também representantes de uma condição contemporânea do escritor latino-americano; esse, transformado pela modernidade em curso no subcontinente e pelo acesso aos bens simbólicos e materiais do chamado mundo desenvolvido. A nova América Latina de Fuguet não gera nada muito além de uma literatura de perfil conservador em termos de linguagem. Onde fica o cinema, o videoclipe, a justaposição e simultaneidade de eventos e informações presentes na linguagem da internet, onde isso tudo na obra de Alberto Fuguet? O discurso pelo novo, tão propalado por ele, e pelos seguidores de McOndo, simplesmente soa mais a discurso mesmo do que prática, sendo essa bastante comum e sem grandes desafios tanto para esses “autores de um novo tempo” quanto para os leitores (que nesse caso são mesmo aqueles que se sentem mais confortáveis com os formatos narrativos convencionais). Podemos afirmar sem nenhum pudor que Fuguet trivializa a linguagem.

E é em relação a isso tudo, além de outras questões já abordadas por nós, que acabamos de evidenciar neste estudo, o que nos faz ver David Toscana

---

<sup>292</sup> Apud Grinor Rojo. “Mala onda”, “lata” e ironia” em *Mala onda* de Alberto Fuguet. In: **América sin nombre. Op. Cit.**

como elemento dissonante em relação a esses autores de sua geração (Crack e McOndo).

De certo modo, Fuguet narra a experiência da derrota individual de Matías ao retornar, domesticado, para o seu mundo de elite, estando conformado com a situação do país que para ele é conveniente. Faz parte dos que se deram bem com a política de Pinochet, como sabemos. E esse conformismo do personagem se reflete em uma estrutura romanesca pouco audaciosa, linear, calcada numa voz que comanda tudo, a do personagem central e por aí em diante. E nem podemos falar aqui que *Mala onda* é a metonímia e metáfora da derrota de toda a sociedade chilena frente à ditadura, pois isso não seria verdadeiro. Matías e seu círculo não se dão mal. Por outro lado, com David Toscana, com suas referências buscada nos escritores do Boom, certas questões levantadas pela ficção metahistórica na América Latina são atualizadas; e a experiência da derrota é uma delas. Podemos percebê-la, como exemplificamos anteriormente em *El ejército iluminado*, em vários pontos desse livro. É a derrota frente à força imperialista estadunidense, frente à nova força ocidental que surge. Apesar de ser no final do século XIX o surgimento dos EUA como nova força imperial, vindo a se estabelecer com mais clareza após a Segunda Guerra Mundial, a Batalha do Álamo e a Guerra Mexicana-Americana são uns dos marcos iniciais de um objetivo de dominação da América Latina, via anexação de territórios mexicanos, por parte dos EUA. Tanto que o conceito de Império Americano se notabiliza após essa segunda guerra contra o vizinho do sul.

No caso de *El ejército iluminado*, assim como nas duas outras obras aqui tratadas, se estabelece uma relação de diálogo intenso com a ficção metahistórica de Fuentes, Carpentier e Roa Bastos ao agregar formas distorcidas de um passado alternativo, originadas de esperanças perdidas do presente. *El ejército iluminado* representa o ato de pensar essa busca por um passado alternativo, ou seja: o que poderia ter sido e não foi, em decorrência das políticas oligárquicas e predatórias do capital financeiro estrangeiro e de novas forças ocidentalizantes e imperialistas como os EUA; além das próprias contradições políticas nos governos dos países da região latino-americana a gerar a dependência externa e a baixa autoestima em relação às chamadas potências ocidentais. Com isso, Toscana, de certo modo, retoma o ideal

antiimperialista dos escritores e intelectuais latino-americanos da década de 1960, que surge em decorrência da Revolução Cubana. Parece o escritor mexicano questionar, como fizeram os escritores antes dele, a própria função da escrita literária, sua participação no debate social e político, e, enfim, sua significação histórica. O traço político na obra de David Toscana obviamente pode ser visto também como resgate da cultura latino-americana dos anos 1960 na sua luta ideológica contra o imperialismo, a injustiça e o atraso social e cultural do subcontinente. E foi justamente nesse período que o romance produzido na América Latina conquistou a legitimação universal a que tanto aspirava. Talvez, não à-toa, seja por isso que a produção literária de Toscana venha sendo reconhecida como uma das principais na literatura do subcontinente pela crítica internacional.

A obra de David Toscana, podemos inferir, busca um caminho (senão totalmente) ao menos mais particularizado em relação aos seus contemporâneos de Crack e McOndo, que tentam o parricídio em relação aos pais do Boom e do Realismo Mágico em nome de uma literatura pouco original. Para isso, o escritor de Monterrey retoma a literatura de invenção e tenta quebrar a fronteira entre ficção e realidade, gerando sua produção tida por “desquiciada”. Baseado em Dom Quixote, de Cervantes, nos faz perceber que a imaginação e as palavras também fazem parte da realidade<sup>293</sup>.

Os delírios de Quixote, somados à ausência da autoridade da razão na fala dos personagens, também utilizada pelos mestres do Boom, e à polifonia das personagens de Dostoiévski, resulta em um processo bastante particularizado para David Toscana e suas criações, as quais o próprio autor nomeia por Realismo Desquiciado (desvairado). Isso se torna um traço estético em sua obra, desde, por exemplo, o romance *Duelo por Miguel Pruneda*, seguindo, assim, em suas obras seguintes.

Em entrevista<sup>294</sup> no ano de 2002 à revista do jornal Clarín, de Buenos Aires, David Toscana fala sobre esse procedimento que o fará notabilizado e

---

<sup>293</sup> Cf nota 226.

<sup>294</sup> *La estética del realismo desquiciado*, entrevista com David Toscana, Revista do Clarín. Disponível em arquivo digital em: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/14/u-00801.htm>. Acesso em abril de 2009.



destacado em meio aos autores contemporâneos. Ao falar do livro *Duelo por Miguel Pruneda*, o autor mexicano declara que a novidade neste trabalho é a sua vontade mais forte de romper com a razão, por isso Miguel Pruneda, o protagonista, é consequente mas não racional, a sua coerência é apenas consigo mesmo, com o que se passa em seu interior. Toscana diz que seu procedimento é parecido com aquilo que está na mente, no mundo da imaginação, como acontece com Cervantes e Calderón, por exemplo. Ao dizer isso, nega o Realismo Mágico, haja vista que esse necessita apelar para o mágico para explicar o mundo, e parte da ideia de que a invenção tem de produzir um efeito no leitor para que esse não seja o mesmo que era ao começar a ler um romance. E, nessa entrevista, ao ser questionado sobre o que significa escrever desde o lugar de pertencimento, ele responde que significa que o ato de se escrever romance está circunscrito nessa região e que se fala a partir dali, não de um lugar falso, tratando mesmo de indagar sobre a oralidade própria. Acrescenta ainda que de fato a realidade conflitiva é o que nos torna expressivos, a partir disso foi que apostou na escrita e no trabalho com a linguagem.

Esse pensamento de Toscana, mais uma vez, nos remete aos escritores do passado que lutaram pela renovação das letras latino-americanas. Não temos como não buscarmos, por exemplo, em Alejo Carpentier uma referência a ser lembrada quando tratamos da obra do escritor mexicano. Alejo Carpentier que tanto estimulou os escritores a se voltarem ao mundo do próprio continente, cujo potencial de prodígios, segundo o cubano, sobrepujava em muito a fantasia e imaginação europeias. Sendo esse sobrepujar verdadeiro ou não, o que podemos salientar é que David Toscana, assim como Carpentier, enxerga o México, e por consequência a América Latina, como repositório de prodígios naturais, culturais e históricos; o que gera para o autor uma orientação ficcional, se não totalmente nova, ao menos dissonante em relação ao momento em que surge. Contudo, ressaltamos que, assim como fez Carlos Fuentes em *La región más transparente*, por exemplo, Toscana também faz uma revisão crítica (como mostramos na análise de *El último lector*, sobretudo nas passagens de Don Porfírio e a Revolução Mexicana) e impiedosa do passado mexicano. Não à-toa, *La región...*, de Fuentes, com o qual de certo modo Toscana dialoga, é o romance que consolida as inovações narrativas que fizeram sua aparição primeiramente nas

obras de escritores como Yañez e Revueltas; deslocamentos no tempo e simultaneidade, por exemplo, que são procedimentos de que se utiliza também David Toscana e que se achavam presentes nesses autores do passado.

E a busca pelo singular, por um modo peculiar de narrar, detectamos na ficção de David Toscana, logo de início, em virtude da arquitetura da narrativa de *El ejército...* Nesse romance, Toscana erige uma estrutura que exige ao leitor ir tecendo ligações entre os pontos da trama que são dados em vários momentos. São três linhas temporais que se intercalam e são tecidas de modo a nos lembrar muitas vezes uma investigação que alguém oculto está fazendo a respeito de Matus. A primeira dessas linhas narrativas (se levarmos em conta o desenrolar do tempo de modo linear na ficção) se dá com a maratona de 1924, em que Matus compete contra corredores que estão em outro espaço, em Paris; por isso, é como se corresse contra seus próprios fantasmas. A segunda, é a própria tentativa de tomada e invasão do Texas pelo Ejército Iluminado. Já a terceira linha se dá com a última maratona corrida por Matus, na expectativa de curar todas as dores de uma vida de realizações e sonhos macerados.

Não por acaso, o romance é iniciado pela terceira linha do tempo e vai sendo intercalada primeiramente com a segunda para só depois vermos a primeira linha surgir — somente na página 46 de *El ejército iluminado*.

O primeiro trecho do livro, no entanto, se dá num tempo depois de 1968, o ano em que começa a guerra de retomada do Texas pelos iluminados. Esse início trata de descrever como a casa de Matus ficou depois de anos e como o esquecimento se abateu sobre sua existência. A casa remodelada agora já não tem mais a placa, sobre um formigueiro, com a inscrição: Ejército iluminado, 1968. Ninguém se interessou em conservá-la. Após esse trecho, de um parágrafo apenas, saltamos para o episódio em que o corpo de Matus, morto, é encontrado — na linha férrea, onde corria sua última maratona, cortado em partes pelo trem — por seus amigos Román e Santiago.

El último vagón del ferrocarril se pierde tras una curva cercana a la estación de Monterrey. Aunque todavía se escuchaba a los lejos el chirriar de las ruedas y el traquetero de metales, para Román y Santiago el ambiente se serenó tan poco el maquinista dejó de

insistir con su silbato. [...] En las vías del tren, a unos pasos de ellos, yace um cuerpo cortado en três o cuatro partes.<sup>295</sup>

Isso significa que essa linha do tempo, iniciada em *media res*, ou seja, começando pela morte do personagem central, nos evidencia que o final dessa é mesmo a derrota e o esquecimento. A figura utópica de um sujeito como Matus tende a ser esquecida pelas marcas de um progresso cada vez mais frio e indiferente à história dos indivíduos. Sob essa ótica, a cidade tem papel importante na representação de um espaço em que a relação entre as pessoas é distante. Não à-toa, as relações entre os iluminados é mais próxima e humanizada quando saem da cidade, rumo ao interior, ao deserto, em que todos passam a agir por todos, mesmo que às vezes deixem algumas marcas de individualismo. No entanto, o que vale ali é que a vitória coletiva é mais importante que a individual.

O início de *El ejército...* faz referência ao início de *Crônica de uma morte anunciada*, de Márquez. O que importa, tanto na obra do autor colombiano quanto na de Toscana, não é a morte dos personagens centrais, que surge logo de cara nas duas obras, mas sim o que os levou a isso. O desenrolar da história de vida de Ignacio Matus é o que nos interessa: o porquê de seu final trágico e praticamente solitário em sua busca por tentar superar todas as suas frustrações. Logo de início, temos a morte da utopia que Matus representa. Esmagada, cortada em pedaços pelo próprio sistema social conformista, acomodado e subserviente. Tudo isso são as consequências que devem suportar aqueles que lutam por justiça e veem no coletivo (os iluminados) a chance de superar derrotas históricas frente a forças imperialistas, por exemplo.

Se essa linha de tempo, que narra a última empreitada de Matus como maratonista, se desenvolve do final voltando para um ponto anterior no tempo, a segunda linha e a terceira se dão de um modo progressivo. Nessas, temos a narração da vida de Matus como professor e com seus amigos Román, Santiago e Comodoro até o recrutamento de seu exército de crianças com atraso mental e a “ida” para o Texas, bem como a história de Matus como maratonista

---

<sup>295</sup> TOSCANA, David. *El ejército iluminado*. *Op. Cit.* p. 10.

“competindo” com o estadunidense Clarence DeMar, que disputa as Olimpíadas de Paris, em 1924.

Domingo, 13 de julio de 1924: otra fecha que Matus no habría de olvidar. El reloj en la catedral marca las 7:59 de la mañana y el programa olímpico dice que dentro de un minuto se dará en París el disparo de salida para los corredores del maratón. [...] El reloj indica las ocho horas y, junto con la primera campanada, Matus dispara una bala al aire y echa a andar el cronómetro. Quiere que todo sea como en ese París lejano, al que no conoce salvo por un libro de fotografías...<sup>296</sup>

Ainda sobre a segunda linha temporal, nela podemos ver que *El ejército...* é feito em boa parte, também, de cenas da vida provinciana de Monterrey: a amizade entre homens que preenchem sua liberdade com partidas de dominó e o magistério — caso de Ignacio Matus, homem de paixão patriótica. Contudo, mais adiante, essa paixão nacionalista se torna uma causa mexicana: retomar o Texas e o orgulho de ser mexicano frente a opressão estadunidense. Esse homem é uma espécie de Quixote *norteño*, movido não pelo rancor mas pelo amor pátrio, pela justiça, ou seja: por uma utopia que inclui o entusiasmo, a renascida juventude, a impaciência e a liderança não distante dos erros. Com isso, faz nascer ao seu redor uma série de Quixotes inesperados (os iluminados), a começar por Comodoro, igualmente aos outros uma criança com problemas mentais. Esses meninos problemáticos tornam-se, por força da sua imaginação e da de Matus, conscientes de sua nova condição e dos gestos e ritos que isso supõe. Falam como cavaleiros, e o amor à pátria que os move não é diferente ao amor terno e às vezes esquivo que transita entre Matus e Comodoro, entre Comodoro e Azucena, e entre os amigos de Matus e esse professor que segue sonhando, jovem e exausto como a pátria que tanto defende. E todos eles falam, graças ao método de Toscana, por meio de diálogos muito vivos em que as palavras se cruzam e as intervenções ziguezagueam de modo brilhante.<sup>297</sup>

---

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

<sup>297</sup> REYES, Juan José. **El ejército iluminado, de David Toscana**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-ejercito-iluminado-de-david-toscana>. Acesso em 21 de setembro de 2011.

Além disso, falam (muitas vezes para si mesmos) para se convencerem de que a realidade que se passa em suas mentes pode se tornar realidade de fato. A guerra contra os “gringos”, por exemplo, como muitos outros eventos em *El ejército...*, se dá apenas nas cabeças dos iluminados. O heroísmo dessas figuras é construído por eles mesmos, para eles mesmos. É uma projeção mental com a certeza de que suas vidas têm um significado muito maior do que de simples estudantes com atraso mental ou de professor de História e maratonista pouco ou nada reconhecido em meio à sociedade — a não ser pelos dois amigos Román e Santiago.

No trecho abaixo, por exemplo, os iluminados creem que chegaram ao Rio Bravo, fronteira entre México e EUA, e a travessia de um simples riacho, muito raso, terá sido um feito incrível. É um caso em que a realidade é distorcida e transformada para a satisfação não apenas dos iluminados, mas também para a satisfação do próprio narrador.

El río se tiende amenazante al frente, brillante con el sol de la mañana. Es hora, dice Ubaldo, no tiene caso demorar nuestro destino. El milagro hace avanzar a la mula hasta un metro antes de la orilla. Si zozobramos será salvese quien pueda, nada de mujeres y niños primero. [...] ¿A qué horas van a cruzar, cobardes?, grita Comodoro desde el otro lado. [...] El Milagro golpea a la mula en las ancas y le ordena que avance. Anda, no te detengas hasta dejar nuestro país, olvida la querencia y avanza, elévate, muestra el vigor de tu zancada, corre hacia el sueño americano. [...] Rápido, animal, que las pirañas te detectaran y vienen hacia acá. [...] Ubaldo toma la pértiga y la clava azarosamente en el río; en cada pinchazo supone que extraerá una piraña ensartada. [...] ¿Cuánta distancia hay de aquí a la orilla mexicana?, pregunta Azucena. Ubaldo se para en el filo de la caja con los brazos cruzados. No sé, unos tres o cuatro metros. [...] Minutos después todos van montados en la carreta. Ya no se escucha el correr del río. Avanzan por un camino que apunta hacia el norte. Miran el paisaje, van en silencio; nunca hablarán sobre ese episodio en el que sintieron la muerte tan cercana.<sup>298</sup>

Aqui misturam-se vozes de personagens, que fazem da realidade algo hiperbólico; contudo, o narrador tem também muita força de atuação nesse processo de “desvario”. Mesmo podendo ver essas personagens de fora, ele, ao entrar em suas consciências, coaduna com o desvario. Personagens e narrador

<sup>298</sup> TOSCANA, David. *El ejército iluminado*. Op. Cit. p.. 133-134.

entram em sintonia quando distorcem o real, transformando-o em imaginário. O rio, que na verdade é um riacho de três ou quatro metros, para o narrador é ameaçador, assim como o é para os iluminados. Ao final do trecho afirma que os “soldados” vão em silêncio e nunca falarão desse episódio que os levou tão próximos à morte. Assim, nesse trânsito entre a mente dos personagens e a visão de fora por parte do narrador, que também não tem distanciamento crítico da realidade de fato, impõe-se uma estética distinta pensada por Toscana para sua obra ficcional. Não podemos dizer desse narrador que ele é o narrador-Deus, que tudo sabe. Não, ele, por vezes, se limita a saber o que os iluminados querem saber, sem tomar o distanciamento necessário para não confundir aspirações mentais com o que se dá na realidade.

O processo narrativo nesse livro lembra em muito o processo de Dostoiévski; mas, nesse caso, não a polifonia de *Os irmãos Karamazov* e *Crime e Castigo*, mas sim a matriz polifônica iniciada em *Memórias do subsolo*, em que o protagonista passa parte da trama tentando adivinhar ou mesmo projetando (em sua consciência) os pensamentos de outros personagens. Ou seja: ela cria vozes para esses outros personagens no intuito de tentar prever ou saber o que os outros pensam a respeito dele. Fica mesmo no campo da imaginação, como ficam o narrador e os personagens de David Toscana. Em *El ejército...*, podemos inferir, há também uma onisciência “desquiciada”, para fazer jus ao tipo de realismo (desvairado) de que fala Toscana e também alguns de seus críticos.

Claro que o grau de profundidade das personagens de David Toscana, em especial neste livro, não se dá com a mesma complexidade do de Dostoiévski. Contudo, podemos ver nessa estética narrativa do autor mexicano uma mescla do desvario do Quixote de Cervantes, a transformar a realidade por meio de suas projeções mentais, com a liberdade de reflexão de que são dotados os personagens polifônicos de Dostoiévski. E nesse espaço é que reside a grande capacidade inovadora da estética de David Toscana: entre o desvario e a realidade; entre o real e o imaginário.

Nesse sentido, lembramos do que falou Ángel Rama<sup>299</sup>, quando constata que a grande renovação das letras da América Latina, no século XX, se deu pelo fato de as correntes estéticas conseguirem manipular as contribuições de fora

---

<sup>299</sup> Cf nota 43.

como meros fermentos a serem usados nas descobertas de analogias internas. Assim, também, Toscana manipula criativamente — a serviço de uma constante busca de sintonia entre “o que dizer e como dizer”— suas referências literárias que surgem fora do subcontinente latino-americano. Contudo, parece um cavaleiro solitário em meio a uma batalha contra o comodismo estético de seus contemporâneos, sobretudo os de McOndo.

Voltando ao procedimento de oscilar entre o real e o imaginário, produzido na obra de Toscana, isso nos remeteria ao que Mário Vargas Llosa expõe a respeito da estrutura de narrativa de Rabelais, chamando-a de real imaginário. O mundo de Gargantua e Pantagruel é real imaginário, não tanto pelo que contém de seres sobrenaturais ou fatos intrinsecamente pouco verossímeis, mas porque as proporções de seus seres e as características de seus feitos o são. A realidade objetiva é aumentada até um extremo em que se torna realidade imaginária. Isso seria também um procedimento essencial ao qual a Macondo de *Cien años de soledad* deve sua filiação imaginária. O paralelismo, contudo, pode ser mais aproximado: essa operação de desmesurar quantitativamente o real objetivo até mudá-lo para imaginário se aplica a Rabelais de modo sistemático apenas em alguns aspectos do real objetivo, enquanto os outros passam à ficção com traços quantitativos que trazem da realidade real. E isso ocorreria do mesmo modo em *Cien años de soledad*. E em ambos os mundos dos elementos exagerados coincidem.<sup>300</sup>

Com isso, vemos em que fontes David Toscana pode ter ido buscar suas referências. Se Rabelais, para alguns, possa parecer como autor de referência indireta para o mexicano, basta pegarmos Márquez para que o traço dialógico com as inovações de certos autores do Boom apareça de modo mais claro para nós, leitores.

Se tomarmos ainda, ou novamente, a arquitetura de *El ejército...* e a compararmos com a do livro *Mala onda*, de Fuguet (mcondismo que prega, como já bem sabemos, uma aproximação muito forte com a linguagem do cinema, sobretudo do cinema “gringo” estadunidense), vemos que o segundo (tanto quanto o outro livro mcondista de Soldán, *Sueños digitales*) não reflete essa influência, assim, de modo tão marcado, sobretudo se levamos em consideração

<sup>300</sup> LLOSA, Mario Vargas. **García Márquez:** historia de um deicídio. Barcelona-Caracas: Monte Ávila Editores, 1971. p. 172-173.

o próprio cinema que surge no momento (uns poucos anos antes, na década de 1990) em que esses autores, tanto os mcondistas como Toscana, iniciam sua produção. As idas e vindas, em *El ejército...*, ou seja, a narrativa a fazer périplos por outros tempos e espaços e retornando ao um dos pontos iniciais de uma linha temporal, nos revela não apenas uma estrutura fragmentada, mas também uma estrutura circular, iniciada com a morte do personagem principal e encerrada no ponto em que ele está próximo do final de sua última maratona, a cem metros da linha de chegada, e antes de ser atropelado por um trem.

Corre, Matus, vuela como aquellos finlandeses del pasado. Faltan cien metros, grita Román o Santiago o los dos. [...] Santiago y Román llegarán a jurar que por sobre todas las cosas se escuchaba la risa del inmortal corredor de Monterrey, la carcajada del tal Ignacio Matus, que elevaba los brazos y mostraba los puños y cargaba su fusil y comandaba sus tropas hacia esa meta de bandera blanca y águila muerta, hacia esa frontera inalcanzable, absurda, y eterna como el río Bravo.<sup>301</sup>

No cinema contemporâneo, podemos encontrar esse recurso narrativo no filme *Antes da chuva* (*Before the rain*) do macedônio Milcho Manchevski — filme que leva inclusive o subtítulo *A tale in three parts* (*Um conto em três partes*); sendo essa uma produção cinetográfica que marcou o início da década de 1990, segundo Luiz Carlos Merten<sup>302</sup>. E esses recursos de idas e vindas, ou narrativa fragmentada em espaços e tempos, podem ser vistos ainda em outros cineastas que surgem nesse mesmo período, como Quentin Tarantino, diretor da era da videomania, como também sugere Merten. Ou seja, diretores que promovem saltos, avanços e retornos em seus filmes como a manipular um videocassete, procedimento de que se utiliza David Toscana, e que também está muito de acordo com a influência do evento da TV na contemporaneidade, quando, de controle remoto em mãos, vamos trocando de canais, promovendo os efeitos *zapping* (a mania que tem o telespectador de mudar de canal a qualquer pretexto, na menor queda de ritmo de interesse do programa<sup>303</sup>) e *zipping* (o

---

<sup>301</sup> TOSCANA, David. **El ejército iluminado**. *Op. Cit.* pp. 232-233.

<sup>302</sup> MERTEN, Luiz C. **Cinema**: um zapping de Lumière a Tarantino. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

<sup>303</sup> MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996. p.143.



hábito de correr velozmente a fita de vídeo durante os comerciais em programas gravados em videocassetes<sup>304</sup>”, o que atualmente temos também com o DVD, blue Ray, youtube, a tv HD etc.

Nesse sentido podemos inferir que alguns preceitos mcondistas sejam eles implícitos ou explícitos (presentes no manifesto-bula, introdutório da coletânea *McOndo*), não se realizam na prática, se falamos, por exemplo, da influência da internet e do cinema. A fragmentação ou a circularidade não estão presentes nos romances que analisamos de Soldán e Fuguet. Estão, sim, na obra de Toscana, apesar de essa nem chegar a esbarrar na falta de enredo que também caracteriza boa parte da produção literária contemporânea, marcada pela justaposição de histórias, eventos, personagens, e falta de linearidade. Nesse caso, Toscana coloca mais em prática a rebeldia formal que propõe o mcondismo (e também o Crack) do que os próprios autores dessas correntes. Mesmo resgatando temas históricos, localizando suas ficções fora da grande McOndo-América repleta de áreas metropolitanas, e, sim, mergulhando, por vezes, em questões tradicionais da cultura de seu país, Toscana revela a atualidade de sua obra no modo como estrutura, como arquiteta sua máquina narrativa, que, mesmo inspirada pelas conquistas formais do passado (nos autores do Boom, sobretudo), mostra-se bastante atual ao se deixar “contaminar” por temas que tratam da condição do subcontinente e do homem reprimidos por forças externas que ainda agem na América Latina, apesar de suas conquistas recentes no cenário internacional. O peso do passado e a História recente confluem na obra de David Toscana para gerar uma literatura dissonante em relação à produção contemporânea, sobretudo em relação aos escritores de McOndo e Crack.

---

<sup>304</sup> *Idem.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Abarcar quase um século de produção literária em uma área tão grande — e ao mesmo tão distinta em sua suposta unidade, que é a América Latina, para que pudéssemos compreender com maior profundidade a produção de um autor contemporâneo, David Toscana —, não se mostra uma tarefa simples e muito menos, por isso mesmo, isenta de muitas dúvidas e questionamentos. E, justamente, por uma vastidão de assuntos e eventos ocorridos no campo da produção literária do subcontinente — sobretudo desde as vanguardas, chegando até os tão questionados movimentos McOndo e Crack, passando pelo Real Maravilhoso Americano, Boom, posboom, etc. —, não se constituía em algo enriquecedor, como escopo de pesquisa, nos centrarmos em um recorte único, abordando a obra de David Toscana apenas por um de seus aspectos, fossem esses temáticos ou estéticos, ou mesmo de um modo a isolar a produção do autor do contexto e do tempo histórico que, cremos, ajudou a engendrá-la. Em nosso ponto de vista, a análise de obras literárias torna-se tanto mais valiosa à medida que vamos tecendo ligações entre essas e o mundo que as cerca. Daí, nossa abordagem interdisciplinar, proporcionada pelas possíveis variantes de análise que nos disponibilizam os Estudos Culturais.

Para o caso desta pesquisa, então, que envolve uma gama variada de autores e obras, entendemos que o recorte único se tornaria uma estratégia limitadora, e ao mesmo tempo reducionista. Por outro lado, a abertura do leque de análises discursivas e estéticas torna-se, à medida que vamos trabalhando, quase que uma barreira intransponível; pois, ao fazermos uma retrospectiva histórica da literatura do subcontinente, vemos surgir, a cada momento, nomes e eventos que parecem indispensáveis a um estudo mais aprofundado. Contudo, uma pesquisa também requer uma seleção mais objetiva para que se possa seguir em frente. Por isso, nosso objetivo foi o de estudar as particularidades de David Toscana em sua relação dialógica e suas divergências para com os autores das gerações anteriores e os contemporâneos a ele — o que se mostra, em primeiro momento, algo muito amplo a gerar, claro, possíveis danos à objetividade que toda pesquisa requer.

Olhando este texto, hoje, após três anos e meio de produção, não há como não entendermos, usando de toda sinceridade, que cada capítulo dele — caso fosse explorado em maior extensão, com mais espaço para a exposição de ideias, conceitos e leituras — daria um trabalho a parte. E a partir desse olhar surgem duas reações: uma, de frustração, por achar que deveríamos ter feito mais com menos; e outra, de satisfação, por termos abarcado tantos assuntos, os quais, antes deste trabalho, não faziam parte de nosso repertório, e que hoje a ele estão incorporados de modo decisivo.

Consideramos, mediante a totalidade abarcada neste estudo, que um dos objetivos mais importantes que conseguimos foi o de exercer uma análise que registrasse a literatura latino-americana nos elementos que, sobretudo, marcam sua subversão e não mais apenas sua dependência (sempre a luz do outro, do colonizador). O que buscamos evidenciar é o traço dialógico (lembrando outra vez Mikhail Bakhtin) que a literatura latino-americana possui com as literaturas de outros continentes, e também — sobretudo — os traços dialógicos que essa possui com relação aos próprios enunciados inseridos em seu espaço geográfico, aos eventos que nele ocorrem, aos tempos históricos que o enformam e também com relação ao homem que nele vive e sobrevive apesar de tantas intempéries de ordens colonizadoras e culturais.

Portanto, um de nossos objetivos aqui cumpridos (pelo menos assim consideramos) foi justamente o de evidenciar a obra de David Toscana em seu diálogo com as obras literárias de Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez entre outros. Além disso, ao tecer uma comparação com as obras de escritores de McOndo e Crack, cremos ter evidenciado ainda como o escritor mexicano transgride forma e conteúdo se cotejamos sua produção com a dos autores das duas correntes, e como resiste, sua literatura, às novas imposições geradas pela globalização, pelas variantes do mercado editorial — fatores esses que, nos autores de McOndo produz, por exemplo, uma literatura que coaduna com a homogenização temática de mais fácil absorção por parte dos leitores globalizados, principalmente por conta das afinidades culturais, baseadas, sobretudo, na cultura *pop* e de massa *made in USA*. Esses novos escritores, tentamos demonstrar, passaram a escrever para um “outro novo mundo”, agora global, internacionalizado, urbanizado, que se acha no subcontinente latino-

americano, optando por descartar um público que não faz parte deste universo, que, claro, também faz parte da América Latina. Os escritores de McOndo e Crack fazem literatura (e isso tentamos demonstrar em nossa tese) para serem “aceitos” em um novo cenário transnacional. A negação do tipicamente, segundo eles, latino-americano, além de evidenciar a posição cômoda desses autores em relação ao novo cenário (que contém problemas de várias ordens), oculta grande parte da realidade da América Latina, ou seja, aquela porção interiorana, problemática, e esquecida dentro do subcontinente, e que, alegoricamente, David Toscana resgata, para atualizar o debate sobre o espaço latino-americano, trazendo à tona certos temas e espaços (o deserto, os *pueblos*) que geram metonímias e metáforas para a representação ficcional de um território tão desigual, problemático e com elementos pré-modernos a chocar-se com toda a modernidade exaltada pelos mcondistas e com o internacionalismo, proposto pelo Crack. Isso, uma das sínteses deste trabalho.

Portanto, o que acreditamos ter alcançado com nossa pesquisa foi mostrar como toda a modernidade requisitada por Crack e McOndo acaba se transformando em espécie de conservadorismo e alienação formal e temática. Além disso, evidenciamos como isso se dá em um instante (no surgimento dessas correntes) de variadas crises políticas e sociais, de ditaduras que mal haviam acabado de sair de cena, de dívida externa a acirrar ainda mais o fosso social e a corroborar a dependência externa dos países latino-americanos. Força estética (enquanto traço de originalidade; não, cópia) e consciência social que serão desarticuladas na literatura *made in McOndo* e da Geração Crack. Desse modo, cremos ter iluminado um ponto para nós crucial, o de mostrar o quanto as obras literárias podem estar vinculadas a certas ideologias não tanto pelo que elas dizem, mas nos silêncios expressivos em um texto, para relembrar aqui a visão do crítico marxista Pierre Machery<sup>305</sup>. Nas lacunas e nas omissões é que a presença de uma ideologia pode ser sentida na sua forma mais direta.

Mais ainda, acreditamos ter conseguido mostrar o quanto pode ser evidente que a cultura sob o neoliberalismo sofreu alterações consideráveis, fazendo com que o discurso anti-imperialista e o nacionalista (por consequência)

---

<sup>305</sup> Cf **Marxismo e crítica literária**, de Terry Eagleton, *Op. cit.*

arrefecessem ou fossem mesmo esquecidos, como nos mostrou Yúdice<sup>306</sup>. Nesse ponto, fizemos referência às negações de McOndo e Crack em falar do espaço do subcontinente, com mais abrangência, em decorrência de tomarem para si a tarefa de fazer uma literatura que falasse ao mundo inteiro e que agradasse tanto em Paris quanto em Nova Iorque. Como contraponto a isso, posicionamos a obra de David Toscana como antitética aos ideais dessas correntes. Contudo, mesmo trabalhando com questões muito pertinentes ao México e à América Latina, Toscana não faz isso de modo meramente nacionalista ou por simples obrigação do escritor latino-americano de escrever sobre as “cores locais”, o que, obviamente, confere um essencialismo à tarefa do escritor do subcontinente; Toscana se utiliza do humor, da ironia e da crítica a algumas tradições e fracassos de sua nação para marcar sua produção literária com a crítica política, identitária e histórica com relação ao México e por consequência com a América Latina.

O fato de ancorarmos conceitualmente o extenso período de conquistas literárias do subcontinente, que vai desde as vanguardas até a volta de 1970 — recorrendo ainda ao discurso crítico dos intelectuais e escritores surgido já na segunda metade do século XVIII, cujo pensamento principal (independentizar-se) foi tratado por Ángel Rama —, nos deu a possibilidade de compreender melhor os jogos de referências presentes tanto nas obras de McOndo e Crack (aqui como negação) quanto de David Toscana (diálogo). Ainda, compreender o contexto em que surgem McOndo, Crack e David Toscana significou compreender os movimentos de idas e vindas nesse jogo de referências que marca a história literária da América Latina e que propiciaram à literatura dessa porção do globo gerar novos recursos de manejo do ponto de vista, uma nova organização espaço-temporal, o simultaneísmo, a utilização da metalinguagem no interior das narrativas, o uso da paródia e da montagem. Por volta de 1940, essas experiências que, segundo David Arrigucci<sup>307</sup>, estariam dotadas de uma profundidade de enfoque que apenas os procedimentos mais complexos, como os citados acima, permitiriam. E vários desses aspectos vemos ser resgatados

---

<sup>306</sup> YÚDICE George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. *Op. Cit.*

<sup>307</sup> ARRIGUCCI JR, Davi. **Outros achados e perdidos**. *Op, Cit.*

na obra de David Toscana, enquanto que os autores do Crack se apoiaram mais no formato consagrado do *thriller* e do *best-seller* de qualidade, cujas matrizes encontramos em o *Nome da Rosa*, de Umberto Eco, deixando de lado o humor e a paródia, marcas contundentes da literatura latino-americana. Toscana promove uma recuperação desses procedimentos para levar adiante uma literatura crítica e ao mesmo tempo uma literatura de invenção, distinta temática e esteticamente, permeada de contestações e contaminações (lembrando mais uma vez Siviano Santiago), de desobediência e assimilação, mas sobretudo de desvio da norma — que é o que David Toscana atinge em seu trabalho, sobretudo em relação às correntes McOndo de Crack —, para manter o lugar da literatura latino-americana no mapa da civilização ocidental não como cópia ou atitude subserviente, muito menos como atitude silenciosa. Ou, nos inspirando outra vez em Ángel Rama, podemos concluir que a busca de inovações técnicas por parte de David Toscana implica também, e especialmente, uma nova ou ao menos renovada visão da realidade do subcontinente, que, esperamos, tenhamos conseguido mostrar neste nosso estudo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E DOCUMENTOS DIGITAIS

ACHUGAR, Hugo. Leões, caçadores e historiadores: a propósito das políticas da memória e do esquecimento. *In: Planetas sem boca*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. Repensando a heterogeneidade latino-americana: a propósito de lugares, paisagens e territórios. *In: Planetas sem boca*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGUILLERA, Marco Tulio. **Sueños digitales de Edmundo Paz Soldán**. Disponível em versão digital em: <http://misterclombias.blogspot.com.br/2011/10/suenos-digitales-de-edmundo-paz-soldan.html>. Acesso em 22 de julho de 2012.

ALTAMIRANO, Ignacio M. **La literatura nacional**, México: Porrúa, 1919.

ANDERSON, Perry. **Trajetos de uma forma literária**. Trad. Milton Ohata. Disponível em versão digital em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a10n77.pdf>. Acesso em 10 de abril de 2012.

ANGIOLILLO, Francesca. **Literatura: Alberto Fuguet vai contra folclore tipo exportação**. Disponível em arquivo digital em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u13890.shtml>. Acesso em 23 de abril de 2010.

ARRIGUCCI JR., Davi. **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAYLY, Jaime. Extrañando a Diego. *In: McOndo*. Madrid: Mondadori, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. [Trad. Paulo Bezerra]. 3 ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEZERRA, Paulo. **Polifonia**. *In: Brait, B. (org.). Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Ana Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. La mirada crítica de Ángel Rama. *In: Ensayos y comentarios*. Campinas, México DF, São Paulo: Editora da Unicamp, Fondo de Cultura Económica de México, Fondo de Cultura Económica Brasil LTDA, 1995.

CAMPOS, Javier. Literatura y globalización: la narrativa chilena en los tiempos del neoliberalismo maravilloso. *In: Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Karl Kohut e José Morales Saravias (orgs). Frankfurt /Main-Madrid: Verveut Verlag /Iberoamericana, 2002.

CARMIM, Héctor A.; MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução mexicana: história mexicana contemporânea, 1910-1989**. São Paulo: Edusp, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no Romance Hispano-Americano**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. José Reginaldo Santos Gonçalves (Org.). Trad. Patrícia Farias. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

DAMAZIO, Reynaldo. Fronteiras do realismo mágico: a geração de escritores latino-americanos que renovou a ficção com carga poética, crítica social e fabulação exuberante. *In: Revista Entre Livros*, ed. 22. São Paulo: Duetto Editorial, 2007.

DONOSO, José. **Historia personal del “boom”**. Madrid: Alfaguara, 1999.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

ECHEVERRÍA, Roberto González. **Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2000.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDUARDO, Rúben. **David Toscana**. Disponível em versão digital em: <http://www.revistacomala.com/davidtoscana.html>. Acesso em 20 de abril de 2012.

FERRER, José Luiz Sánchez. **El realismo mágico en la novela hispanoamericana en el siglo XX**. Madri: Anaya, 1990.

FERRERO, Aránzazu. **Sueños digitales: Edmundo Paz Soldán**. Disponível em versão digital em: <http://www.bibliopolis.org/resenas/rese0412.htm>. Acesso em 15 de dezembro de 2012



FILHO, Antonio G. **O novo furacão mexicano**. Disponível em versão digital em: <http://www.casadapalavra.com.br/noticia/49/O+novo+furacao+mexicano?PHPSESSID=1156d5c12c32245ecd944986a282b6>. Acesso em 24 de maio de 2009.

FORN, Juan. El vértigo horizontal. *In: McOndo*. Madrid: Mondadori, 1996.

FONSECA, Luís. **En busca de Klingsor**, Jorge Volpi. Disponível em arquivo digital em: <http://www.archivodenessus.com/rese/0240/>. Acesso em 10 de abril de 2011.

FRESÁN, Rodrigo. Señales captadas en el corazón de una fiesta. *In: McOndo*. Madrid: Mondadori, 1996.

FUENTES, Ignacio T. **Trilogía de Jorge Volpi**. Disponível em arquivo digital em: [http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3807/pdfs/58\\_63.pdf](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3807/pdfs/58_63.pdf). Acesso: 16 de dezembro de 2012.

FUGUET, Alberto. Não é a Taco Bell: apontamentos sobre McOndo e o neoliberalismo mágico. *In: A literatura latino-americanada do século XXI*. Beatriz Resende (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

\_\_\_\_\_. **I am not a magical realist**. (c.1997). Disponível em: [www.salon.com](http://www.salon.com). Acesso em 14 junho de 2007.

\_\_\_\_\_. Hijos (un cuento em dos actos). *In: Cuentos chilenos contemporâneos 2000*. Pia Barros (org.). Santiago: LOM ediciones, 2001,

\_\_\_\_\_. La verdad o las consecuencias. *In: McOndo*. Madrid: Mondadori, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mala onda**. Santiago: Punto de Lectura, 2010.

FUGUET, A. e GÓMEZ, S. (orgs). **Cuentos con walkman**. Santiago: Planeta, 1993.

\_\_\_\_\_. **McOndo**. Madrid: Mondadori, 1996.

GELADO, Viviana. **Poéticas da transgressão**: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina. São Carlos: Edufscar; Rio de Janeiro: Sete Letras, 2006, p. 65.

GÓMEZ, Sergio. Extrañas costumbres orales. *In: McOndo*. Madrid: Mondadori, 1996.

HOTT, Fernanda. **De Macondo a McOndo**: analisando a proposta do movimento McOndo no contexto da América Latina globalizada. Disponível em arquivo digital em: [www.fernandahottdemacondoamcondo.com](http://www.fernandahottdemacondoamcondo.com). Acesso em 22 de agosto de 2008.

LEVINE, Suzanne J. **El espejo hablado**, Caracas: Monte Ávila, 1975.

LLANO, Aymar . **No hay tal lugar**. Literatura latinoamericana del siglo XX. Mar del Plata: EUDEM, 2009.

LLOSA, Mario Vargas. **García Márquez**: historia de um deicid o. Barcelona-Caracas: Monte  vila Editores, 1971.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1996.

MARCO, Joaqu m. **En busca de Klingsor**. Disponível em arquivo digital em: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/13924/En\\_busca\\_de\\_Klingsor](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/13924/En_busca_de_Klingsor). Acesso em 12 de janeiro de 2012.

MARIATEGUI, José Carlos. **Textos Basicos**. México, DF: Fondo de Cultura Econ mica, 1995.

MARGOLIS, Mac. **Is Magical Realism Dead?** *Newsweek*, New York, p. 42-45, 6 may 2002. Society e The Arts.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MÉNDEZ, Elena. **Toscana. El hombre que cambió la ingeniería por la literatura**. Disponível em arquivo digital em: [http://www.homines.com/palabras/entrevista\\_david\\_toscana/index.htm](http://www.homines.com/palabras/entrevista_david_toscana/index.htm). Acesso em 12 de janeiro de 2009.

MERTEN, Luiz C. **Cinema**: um zapping de Lumi re a Tarantino. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MICHAEL, Christoper D. **Diccionario crítico de literatura mexicana (1955-2005)**. México, DF: Fondo de Cultura Econ mica, 2007, p. 532.

MIGNOLO, Walter. Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de  rea. In: **América Latina: giro  p tico. Nuevas visiones desde los est dios literários y culturales**. Coord. Ignacio M. Sánchez Prado. Puebla: Universidad de las Américas Puebla / Gobierno del Estado de Puebla, 2006.

OSSES, Darío. Nueva narrativa:  entre la insurrección y la línea de montaje? In: **Literatura chilena hoy**: la difícil transición. Karl Kohut e José Morales Saravia (eds). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuet Verlag, 2002.

PADILLA, Ign cio. **Amphitryon**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2000.

PAES, José Paulo. A ruptura vanguardista: as grandes obras. In: **América Latina: Palavra, literatura e Cultura**. Ana Pizarro (Org.). São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP.

PALOU, Miguel Ángel et al. **Manifiesto Crack**. Disponível em arquivo digital em: <http://luisvenegas.wordpress.com>. Acesso em 25 de julho de 2007.

PEN, Marcelo. **Nova literatura latino-americana traz prosa elaborada**. Disponível em arquivo digital em: [http://www.casadapalavra.com.br/noticia/53/Nova+literatura+latino\\_americana+traz+prosa+elaborada](http://www.casadapalavra.com.br/noticia/53/Nova+literatura+latino_americana+traz+prosa+elaborada). Acesso em 15 abril de 2012.

PERETI, Emerson. **El señor presidente**: transculturação narrativa e construção simbólica da nação. 177 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

PRELORENTZOU, Renato. **À sombra de um livro**: História e ficção na leitura de *Amphitryon*, de Ignacio Padilla. Dissertação.

PRELORENTZOU, Renato. **História, Ficção e o novo realismo mexicano**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.abralic.org.br>. Acesso em 12 junho de 2009.

PONIATOWSKA, Elena. **Box y literatura del crack**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.jornada.unam.mx>. 2003. Acesso em 28 de junho de 2007.

PUCCINI, Dario; YURKIEVICH, Saúl. **Historia de la cultura literária en hispanoamerica II**. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2010.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. Montevideo; Arca, 1998.

RAMA, Ángel. **Literatura e cultura na América Latina**. Flávio Aguiar e Sandra Gardini T. Vascelos (orgs.). Trad. Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en America Latina**. Buenos Aires: Ediciones el Andariego, 2007.

RANGEL, Vivian. **Não há fronteiras entre ficção e realidade**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.casadapalavra.com.br/noticia/50/Nao+ha+fronteiras+entre+ficcao+e+realidade?PHPSESSID=2dbe9b9e25422b025fd6cda979ad0ef2>, Acesso em maio de 2009.

RETAMAR, Roberto Fernández. **Nuestra América y Occidente**. Havana: Casa de las Américas, 1998.

REYES, Juan José. **El ejército iluminado, de David Toscana**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-ejercito-iluminado-de-david-toscana>. Acesso em 21 de setembro de 2011.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. [Trad. de Rômulo Monte Alto]. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

RINKE, Stefan. Transición y cultura política en el Chile de los noventa o ¿Cómo vivir con el pasado sin convertirse em estatua de sal? *In: Literatura chilena hoy: la difícil transición*. Karl Kohut e José Morales Saravia (eds). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuet Verlag, 2002.

ROJO, Grinor. “Mala onda”, “lata” e ironia” em Mala onda de Alberto Fuguet. *In: América sin nombre*. Número 16, 2011. Disponível em arquivo digital em: [http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20651/1/ASN\\_16\\_18.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/20651/1/ASN_16_18.pdf). Acesso em abril de 2012.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo e Chão em chamas**. [Trad. Eric Nepomuceno]. Rio de Janeiro: Editora Record: 2004.

RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. *In: América Latina: palavra, literatura e cultura*. Ana Pizarro (Org). São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995.

SABATO, Ernesto. **O escritor e seus fantasmas**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 203.

SANDRINI, Paulo. **Histórias de reconquistas e fracassos**. *In: Rascunho*, Curitiba, 2007, Ed. 68.

SANTIAGO, Silviano. **A explosiva exteriorização do poder**. Posfácio de A condição Pós-moderna, de Jean-François Lyotard. 12 ed. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In: Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SHAW, Donald L. **Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, posmodernismo**. 9 ed. Madrid: Cátedra, 2008.

SKLODOWSKA, Elzbieta **Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética**. Nova York: Lang, 1992.

SOLANA, Anna; SERNA, Mercedes. **Jorge Volpi: La novela es una forma de explorar el mundo**. Disponível em arquivo digital em: [http://www.babab.com/no04/jorge\\_volpi.htm](http://www.babab.com/no04/jorge_volpi.htm). Acesso em 13 de julho de 2012.

SOTO, Rodrigo. Sólo hablamos de la lluvia. *In: McOndo*. Madrid: Mondadori, 1996.

SOLDÁN, Edmundo Paz. **Sueños digitales**. Madrid: Alfaguara, 2000.

SUBIRATS, Eduardo. **A penúltima visão do paraíso**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

TARIFEÑO, Leonardo. “**Amphitryon**”, de **Ignacio Padilla**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.lettraslibres.com/revista/libros/amphitryon-de-ignacio-padilla>. Acesso dia 26 de fevereiro de 2012. .

TOSCANA, DAVID. **El ejército iluminado**. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. **El último lector**. México D.F.: Mondadori, 2004.

\_\_\_\_\_. La noche de una vida difícil. *In*: **McOndo**. Madrid: Mondadori, 1996.

\_\_\_\_\_. **Santa Maria do Circo**. Trad. Maria Alzira Brum Lemos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves. **Ainda o pós-boom**. Disponível em arquivo digital em: <http://www.proceedings.scielo.br>. Acesso em 25 de março de 2009.

VENTURELLI, Paulo. Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura. *In*: **Diálogos com Bakhtin**, Carlos Alberto Faraco, Cristóvão Tezza e Gilberto de Castro (org.). Curitiba: Editora UFPR, 2001.

VIDAL, Paloma. Diálogos entre Brasil e Chile: em torno às novas gerações. *In*: **A literatura latino-americana do século XXI**. Beatriz Resende (Org.). Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2005.

VOLPI, Jorge. **Em busca de Klingsor**. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Trad. Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.